الموسيقى العربية

الأستاذ الدكتور / نبيل شوره



بسم الله الرحمن الرحيم

" وما أُوتيتم من العلم إلاَّ قليلاً "

صدق الله العظيم

سورة الإسراء

آية رقم (٨٥

قائمة المحتويـات

الموضـــوع	رقم الصفحة

تابع قائمة المحتويات

تابع قائمة المحتويات

الموضوع | رقم الصفحة

تابع قائمة المحتويات

أساسيات الموسيقى العربية

تعتمد الموسيقى العربية على مواد أولية أبرزها ، وأهمها (النغم) و(الإيقاع) ، فهى تستمد ألحانها من المقامات وإيقاعاتها من المقامات وإيقاعاتها من الضروب .

أولا : عنصر النغم

المقام : يعنى المقام لغويا موضع القدمين ، أما المقام كمصطلح فنى ، فقد دخل للموسيقى العربية للدلالة على تركيز الجملة الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقى مع إبراز مستقرات النغم لكل مقام ، حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديها ، وبالتالى على سامعيها ، فالمقام هو الأسلوب المستخدم فى صياغة الألحان وتركيبها .

فالمقام فى الموسيقى العربية مجموعة من الدرجات الصوتية تتآلف وتتمازج وتتزاوج بعضها البعض ، حتى تصبح نسيجاً نغمياً متماسكاً ، يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً .

ويختص كل مقام بتركيبة نغمية خاصة ، كما يختص بأبعاد مختلفة فى تدوينه السلمى تختلف بإختلاف أنواع الخلايا اللحنية ، كما يحدد أسم المقام عن طريق :

- النغمة الأساسية (درجة الركوز *Tonic*) .
- تتابع أبعاده المختلفة الذبذبات ، (البعد The interonal هو المسافة الصوتية بين نغمتين مختلفتين فى الدرجة) .

ولكل مقام من مقامات الموسيقى العربية سلما نستطيع من خلاله إستنباط الأبعاد التى من خلالها نستطيع التعرف على التكوين الأساسى للمقام وطابعه الذى يميزه .

تركيب المقامات فى الموسيقى العربية :

يتركب المقام فى الموسيقى العربية من جمع خليتين لحنيتين وأكثر

الخلية الأولى ← أصـــل .

الخلية الثانية ← فرع أول .

الخلية الثالثة ← فرع ثانى .

تندمج هذه الخلايا معاً وتتمازج لتكون جملة لحنية بسيطة ذات طابع متميز تستطيع الأذن المدربة التعرف عليه ، فالمقام فى الموسيقى العربية هيئة كاملة لها ملامحها الخاصة .

غماز المقام: هـو الدرجة التى يبدأ بها جنس الفرع .

الجمع بين الخلايا اللحنيـة :

يتم الجمع بين الخلايا النغمية فى المقامات العربية بثلاث طرق :

أ) الجـمع المتصـل

الخلية الأولى

الخليـة الثانية

(الدرجة الأخيرة فى الخلية الأولى تكون بداية للخلية الثانية)

ب) الجمع المنفصل

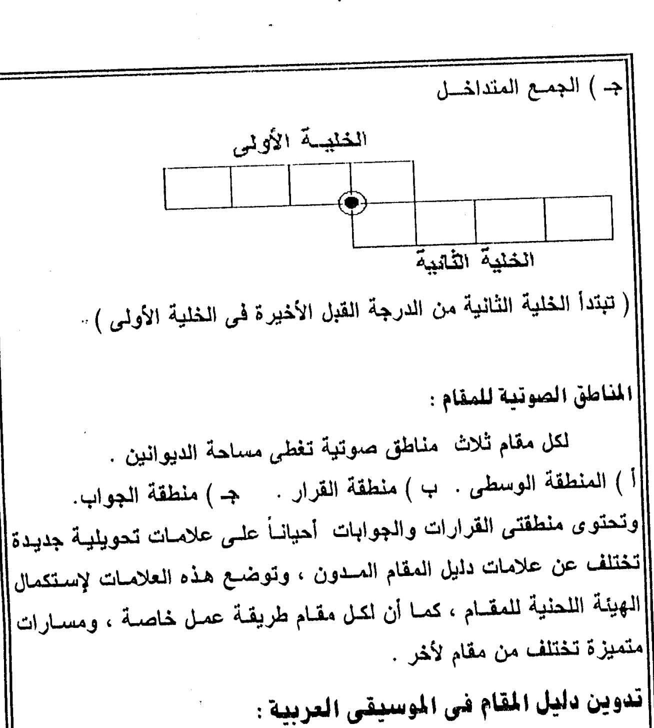
الخلية الأولى

الخلية الثانية

بعد فاصـل

(ينحصر بين الخليتين بعداً فاصـــلاً)

جـ) الجمـع المتداخــل



(تبتدأ الخلية الثانية من الدرجة القبل الأخيرة فى الخلية الأولى) .

المناطق الصوتية للمقام :

لكل مقام ثلاث مناطق صوتية تغطى مساحة الديوانين .

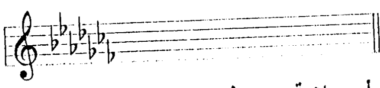
أ) المنطقة الوسطى . ب) منطقة القرار . جـ) منطقة الجواب.

وتحتوى منطقتى القرارات والجوابات أحيانـاً علـى علامـات تحويليـة جديـدة تختلف عن علامات دليل المقام المـدون ، وتوضـع هـذه العلامـات لإستكمال الهيئة اللحنية للمقـام ، كمـا أن لكل مقـام طريقـة عمـل خاصـة ، ومسـارات متميزة تختلف من مقام لأخر .

تدوين دليل المقام فى الموسيقى العربية :

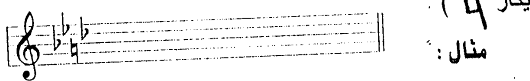
يراعى عند تدوين دليل المقام فى الموسيقى العربية الأتى :

أولا : فى حالة وجود علامات الخفض ، ترتب على النحو المعروف .

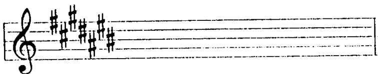


وفى حالة عدم وجود أى علامة من هـذه العلامات يوضع مكانها علامة (بيكار ♮) .

مثال :



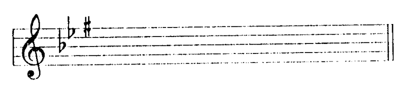
ثانيا : فى حالة وجود علامات الرفع ، نراعى ترتيبها على النحو المعروف :



وفا حالة عدم وجود أى علامة من هذه العلامات يوضع مكانها علامة (بيكار ♮) .

ثالثاً : فى حالة جمع الدليل لعلامات الخفض والرفع معاً ، يراعى كتابة العدد الأكبر فى البداية والأخر من بعده .

مثال :



وفى حالة تساوى علامات الرفع والخفض ، نبدأ بعلامات الخفض .

اشكال الخلايا اللحنية الاساسية فى الموسيقى العربية

اسم الخلية	درجة الركوز	التدوين السلمى
جنس عجم	عجم عشيران	
جنس نهاوند	راست	
جنس راست	راست	
جنس بياتى	دوكاه	
جنس صبا	دوكاه	
جنس كرد	دوكاه	
جنس حجاز	دوكاه	
عقد نوا اثر	راست	
طبع سيكا	سيكا	

علامات التحويل فى الموسيقى العربية

ACCIDENTALS

علامات التحويل	اشكالها	القيمة الزمنية للعلامة
دوبل دييز	𝄪	ترفع الصوت درجة
دييز ونصف	𝄰	ترفع الصوت ثلاثة ارباع درجة
دييز Diese	♯	ترفع الصوت نصف درجة
نصف دييز	𝄲	ترفع الصوت ربع درجة
دوبل بيمول	𝄫	تخفض الصوت درجة
بيمول ونصف	𝄭	تخفض الصوت ثلاثة ارباع درجة
بيمول Bemol	♭	تخفض الصوت نصف درجة
نصف بيمول	𝄳	تخفض الصوت ربع درجة
ناتورال او بيكار Becarre	♮	تعود بالصوت المرتفع او المنخفض الى طبقته الاصلية

الأسماء الشرقية للنغمات الموسيقية
الديوان الأول

١- يكاه		١٤- تك زيركولاه	
٢- نم قرار حصار		١٥- دوكاه	
٣- قرار حصار		١٦- نم كرد	
٤- تك قرار حصار		١٧- كرد	
٥- حسيني عشيران		١٨- سيكاه	
٦- نم عجم عشيران		١٩- بوسليك	
٧- عجم عشيران		٢٠- تك بوسليك	
٨- عراق		٢١- جهاركاه	
٩- كوشت		٢٢- نم حجاز	
١٠- تك كوشت		٢٣- صبا - حجاز	
١١- راست		٢٤- تك صبا	
١٢- نم زيركولاه		٢٥- نوى	
١٣- زيركولاه			

الأسماء الشرقية للنغمات الموسيقية
الديوان الثانى

الاسم	النغمة	الاسم	النغمة
١- نوى		١٤- تك شهناز	
٢- نم حصار		١٥- محير	
٣- حصار		١٦- نم سنبله	
٤- تك حصار		١٧- سنبله	
٥- حسينى		١٨- بزرك	
٦- نم عجم		١٩- جواب بوسليك	
٧- عجم		٢٠- تك جواب بوسليك	
٨- اوج		٢١- ماهوران	
٩- ماهور		٢٢- نم جواب حجاز	
١٠- تك ماهور		٢٣- جواب صبا جواب حجاز	
١١- كردان		٢٤- تك جواب صبا	
١٢- نم شهناز		٢٥- سهم	
١٣- شهناز-جواب زيركولاه			

الأبعاد فى الموسيقى العربية

البعد ، هو المسافة المحصورة بين صوتين متتاليين .

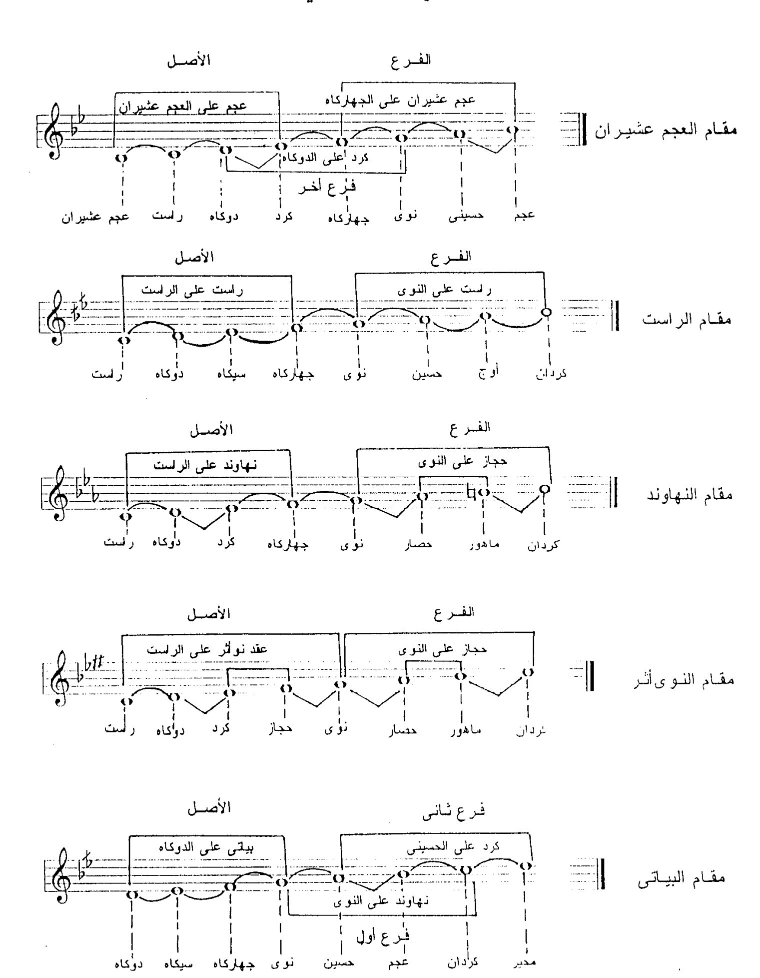
أنواع الأبعاد :

البعد	مسافتـــه	رمـــزه	المختصر
البعد الكبير	أربعة أرباع (٤/٤)		٢ ك
البعد الصغير	ربعان (٢/٤)		٢ ص
البعد المتوسط	ثلاثة أرباع (٣/٤)		٢ م
البعد الزائـد	ستة أرباع (٦/٤)		٢ ز
البعد الأصغر	ربع (١/٤)		٢ أ
البعد الغريب	خمسة أرباع (٥/٤)		٢ غ

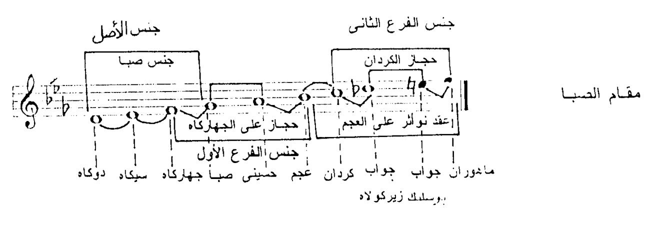
مثال

البعد الغريب	البعد الأصغر	البعد الزائـد	البعد المتوسط	البعد الصغير	البعد الكبير
٢ غ	ع أ	٢ ز	٢ م	٢ص	٢ ك

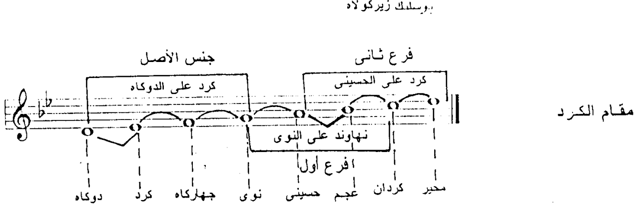
المقامات الأساسيه



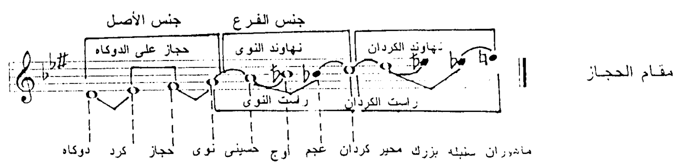
مقـام الصبـا



مقـام الكـرد

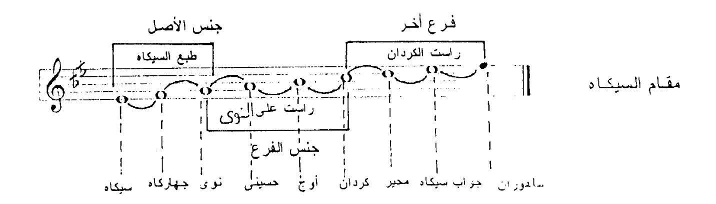


مقـام الحجـاز



سى♭ فى المقام انتق عليه حجاز عجمى
سى فى المقام انتق عليه حجاز اوج

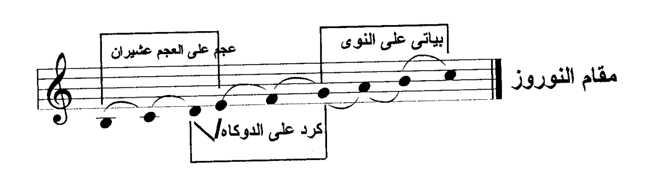
مقـام السيكـاه



عائلة مقام العجم





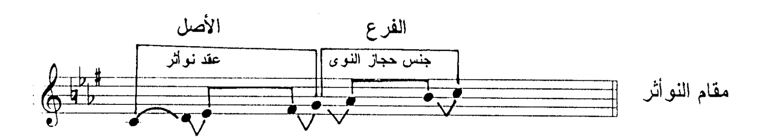


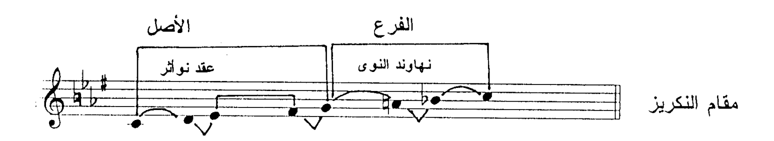
عائلة مقام الراست

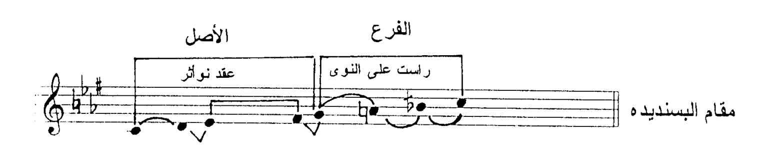



عائلة مقام النهاوند
إستحضار
خلية النهاوند
مقام
النهاوند
عجم على الكرد
نهاوند على الراست
حجاز على اليكاه
نهاوند على الكردان
حجاز على النوى
مقام النهاوند الكردى
كرد على النوى
نهاوند على الراست
مقام النهاوند الكبير
نهاوند على النوى
نهاوند على الراست
مقام نهاوند مرصع
حجاز على الكردان
حجاز على الجهاركاه
نهاوند على الراست
عقد نوى أثر على العجم
مقام الطرز الجديد
عجم على النوى
نهاوند على الراست
مقام العشاق المصرى
بياتى على النوى
نهاوند على الراست

عائلة مقام النوأثر

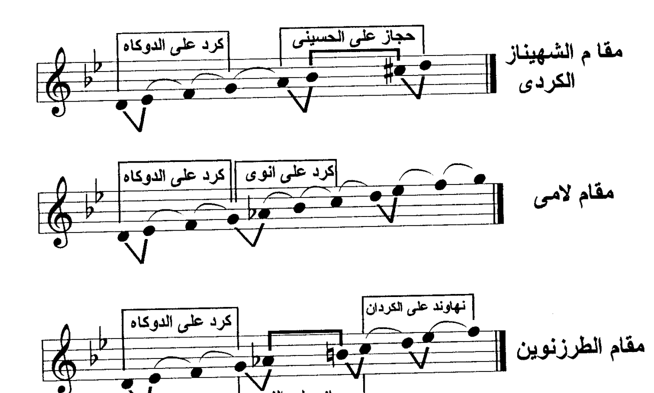







عائلة مقام الكرد


إستحضار خلية الكرد
مقام الكرد
كرد على الكوشت
عجم على العشيران
كرد على الحسينى
عجم على الجهاركاه
كرد على الدوكاه
بياتى على المحير
نهاوند على النوى

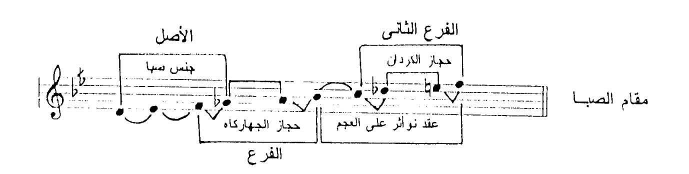

مقا م الشهيناز الكردى
حجاز على الحسينى
كرد على الدوكاه
مقام لامى
كرد على انوى
كرد على الدوكاه
مقام الطرزنوين
نهاوند على الكردان
كرد على الدوكاه
حجاز على النوى

عائلة مقام الحجاز




عائلة مقام البياتى
إستحضار خلية البياتى
مقام البياتى
بياتى على الدوكاه
راست على اليكاه
بياتى على العشيران
نهاوند على النوى
جهاركاه على الجهاركاه
كرد على المحير
كرد على الحسينى
مقام القرجغار
شورى
بياتى على الدوكاه
حجاز على النوى
نهاوند على الكردان
مقام الحسينى
بياتى على الدوكاه
بياتى على الحسينى
راست على النوى
مقام البياتين
بياتى على الدوكاه
نهاوند على الكردان
بياتى على النوى

عائلة مقام الصبـا



* تستخدم سى♭ عراق فى أراضى المقام
* عندما نلون بدرجة الكرد مى♭ بدلاً من السيكاه مى♭ والزيركولاه بدلاًمن الراست يطلق عليه مقام صبا زمزمـه
* عندما نلون بدرجة البوسليك مى♮ بدلاً من السيكاه مى♭ والزيركولاه بدلاً من الراست يطلق عليه مقام صبا بوسليك

عائلة مقام السيكاه



التصويـر (الإبدال)

التصوير هو إبدال أو شد الطبقه الأصليه للحن إلى طبقه أخرى تنـاسب صوت المطرب أو تناسب طبيعة عزف الأله الموسيقيّه

أولاً : تصوير الخليه اللحنيه

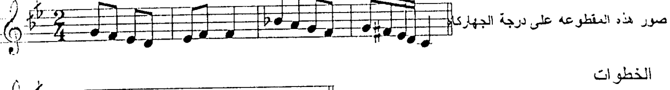


ثانياً : تصوير المقام



ثالثـا : تصوير المقطوعه الموسيقيه

صور هذه المقطوعه على درجة الجهاركاه



الخطوات

أ- إستخراج إسم المقام من الدليل و درجة الركوز

ب ـ تصـوير المقـام على الدرجه الجديده



جـ) الدليل الجديد

د) استنبط العلامات العارضه الجديده



هـ) نقل اللحن على الطبقه الصوتيه الجديده

ثانيا : عنصر الإيقاع

الإيقاع هو الناظم الزمنى للأنغام فى الموسيقى العربية ، والإيقاع فى جوهره هو التوازن والتناسب والنظام الذى أقره الله سبحانه وتعالى لبقاء الكون ودوامه ، أما الإيقاع فى مفهومه الأدبى والفنى فهو الذى ينظم الحركة الفنية حسناً وجمالاً .

- الإيقاع عند النظريين العرب :

- هو النسب الزمانية ، عند الكندى (٧٩٦ - ٨٧٤ م) .
- هو سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلات مجوفة كالطبل والمزهر ، عند الفرابى (٨٧٠ - ٩٥٠ م) .
- هو تقدير لزمان النقرات ، عند ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) .
- هو نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير عند ا رموى (ت ١٢٩٤ م)

وهكذا فالإيقاع عند النظريين العرب ، هو مجرد سلسلة من النقرات ميزتها الوحيدة هى نسبها الزمنية .

الأوزان : (الأصول الإيقاعية) :

هى العنصر الأساسى الثانى بعد النغم ، وهى الجزء الثانى من صناعة فن الموسيقى ، وضعت عليه مختلف القوالب ا لية والغنائية حتى لاتختل أوزانها ، والأوزان بمنزلة أجزاء العروض الشعرى .

الإيقاع : هو النبرات الإيقاعية التى تلعب دوراً هاماً فى تركيب الجملة الموسيقية .

الضرب : جملة نقرات متنوعة القوة والضعف ، مختلفة النبرات ، تضبط أزمنتها وتتوالى حسب نظام معين خاص .

الميزان : أداة تنظيم وقياس لأزمنة النغمات ، فهو يقسمها إلى مجموعات متساوية تتكرر حسب نظام خاص فيأتى اللحن موزونا جميل الوقع .

التعمير (الحشو) : هو الزخرفة الإيقاعية ، وهو بمعنى التنوع والإثراء ، حسب مقدرة الناقر

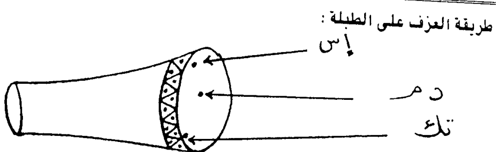
الرموز الخاصة بتدوين العلامات الإيقاعية :

العلامة						
الرمز	دوم	تاك	دمْ	تكْ	دُ	تَ

الرموز الخاصة بتدوين علامات الصمت (السكتات)

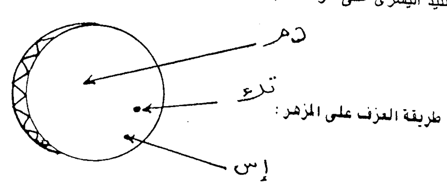
العلامة			
الرمز	إسْ	إسْ	!

طريقة العزف على الطبلة :



- الـدم : تعزف براحة الكف لليد اليمنى فى وسط الطبلة .
- التك : تعزف بأطراف أصابع اليد اليمنى على طرف الطبلة .
- الإس : تعزف بأطراف الصابع (الوسطى والبنصر والخنصر) لليد اليسرى على طرف الطبلة .

طريقة العزف على المزهر :



- الدم : تعزف بأصبعى الوسطى والبنصر لليد اليمنى فوق طرف المزهر بحوالـــى مابين (٤ : ٨ سم) حسب قطر المزهر .
- التك : تعزف بالبنصر لليد اليمنى على طرف المزهر .
- الإس : تعزف بالبنصر أو الوسطى لليد اليسرى على طرف المزهر .

طريقة العزف على الرق :

- الدم : تعزف بأصبع السبابة لليد اليمنى فوق طرف الرق بحوالى (٥:٧سم) .

دم
أو
تك
إس

- التك : تعزف بأصبع البنصر أو الوسطى لليد اليمنى على طرف الرق أو الصاجـات (السنجات) .
- الإس : تعزف بأصبع الوسطى أو البنصر لليد اليسرى على طرف الرق أو علـــى الصاجات (السنجات) .

سرعة العلامات الزمنيـة :

العلامات	سرعة بطيئة (فى الدقيقة)	سرعة بتأن (فى الدقيقة)	سرعة معتدلة (فى الدقيقة)	سرعة شديدة (فى الدقيقة)
♩	٦٠	٦٦	٨٠	١٠٠
♪	١٢٠	١٣٢	١٦٠	٢٠٠
𝅘𝅥𝅯	٢٤٠	٢٦٤	٣٢٠	٤٠٠

الأَوزان والضروب العَرَبية

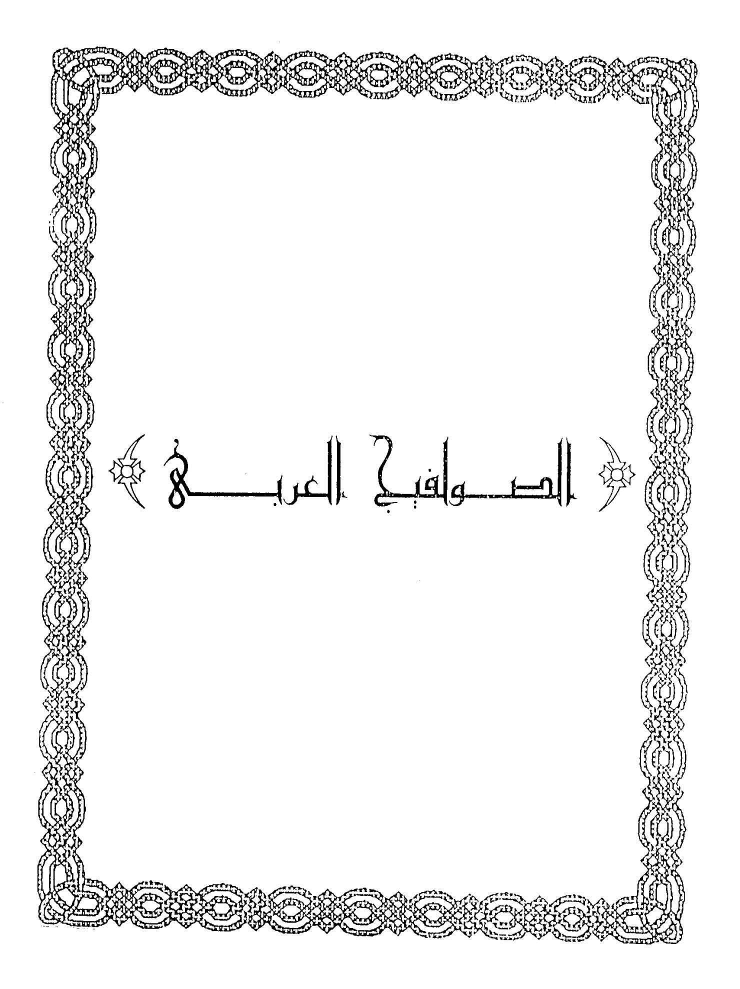
تدوين الضرب	الميزان	إسم الضرب
ضروب وحدتها النوار		
	2/4	الملفوف
	2/4	البمب
	3/4	الفالس
	3/4	سماعى دارج
	4/4	الدويك
	4/4	المصمودى الصغير
	6/4	سنكين سماعى
	7/4	نوخت
	8/4	المصمودى الكبير
	11/4	العويص
	12/4	المدور المصرى
	13/4	المربع
	14/4	المحجر
	16/4	النوخت الهندى
	20/4	الفاخت المصرى
	24/4	الشنبر الحلبى

تدوين الضرب	الميزان	إسم الضرب
ضروب وحدتها الكروش		
	2/8	الواحده الطائره
	3/8	السماعى الطائر او سماعى سر بند
	7/8	الدور الهندى
	8/8	قتاقوفتى
	9/8	الأقصاق الأفرنجى
	10/8	السماعى الثقيل
	10/8	سماعى أقصاق
	13/8	الظرافات

تدوين الضرب	الميزان	إسم الضرب
ضرب وحدته الدوبل كروش		
	10/16	الچورچينا

دُمْ

تَكْ



﴿ الصوافي العربي ﴾

مفاتيح المقامات



الدائره المقاميه



تدريبات فى عائلة مقام العجم عشيران



(٤)



(٥)



تـدريبات فى عائلة مقام الراست




(٤)
(٥)
(٦)

تدريبات في عائلة مقام النهاوند






(٣)
(٤)

تدريبات في عائلة مقام النوى أثر





(٤)

تدريبات في عائلة مقام البياتي

(١)



(٢)



(٣)

(٤)

تدريبات في عائلة مقام الكرد




(٤)


(٥)

تدريبات في عائلة مقام الصبا

(١)



(٢)



(٣)

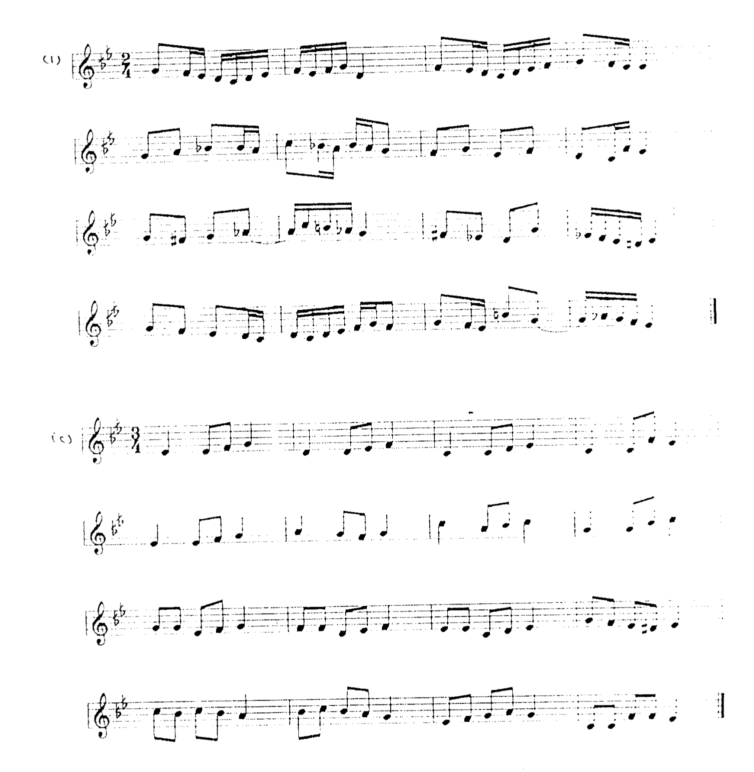
(٤)

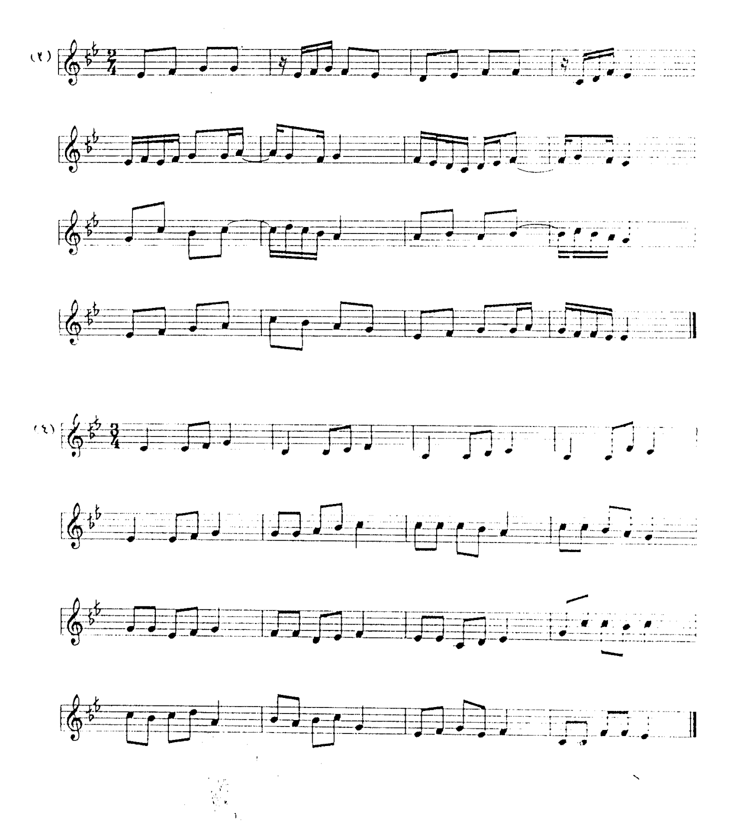
تدريبات فى عائلة مقام الحجاز



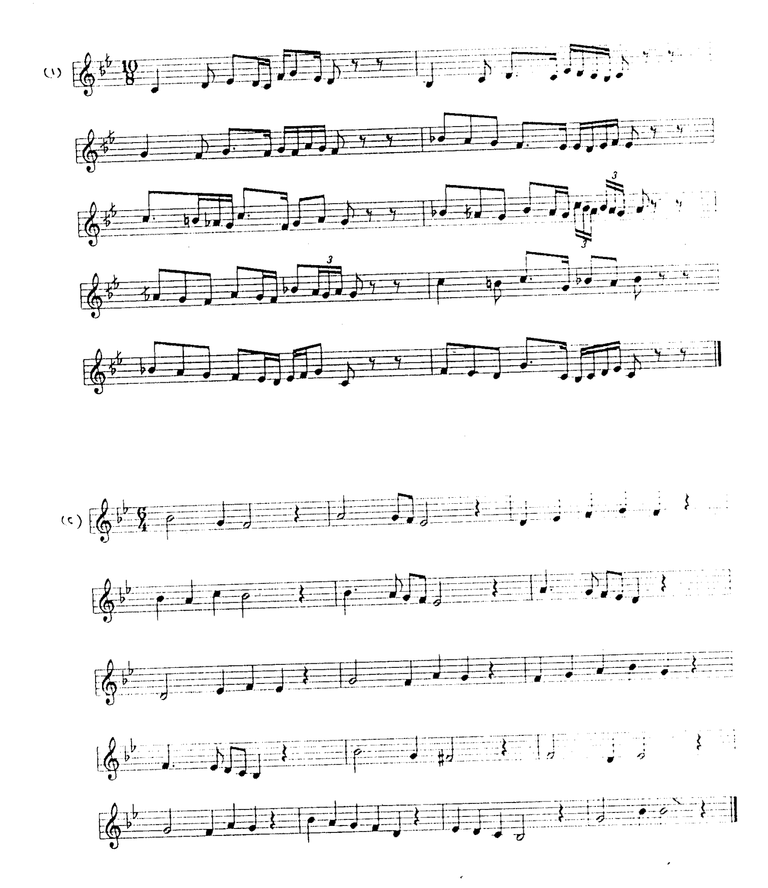

ضرب / مصمودي صغير
(٢)
ضرب / دور هندي
(٢)

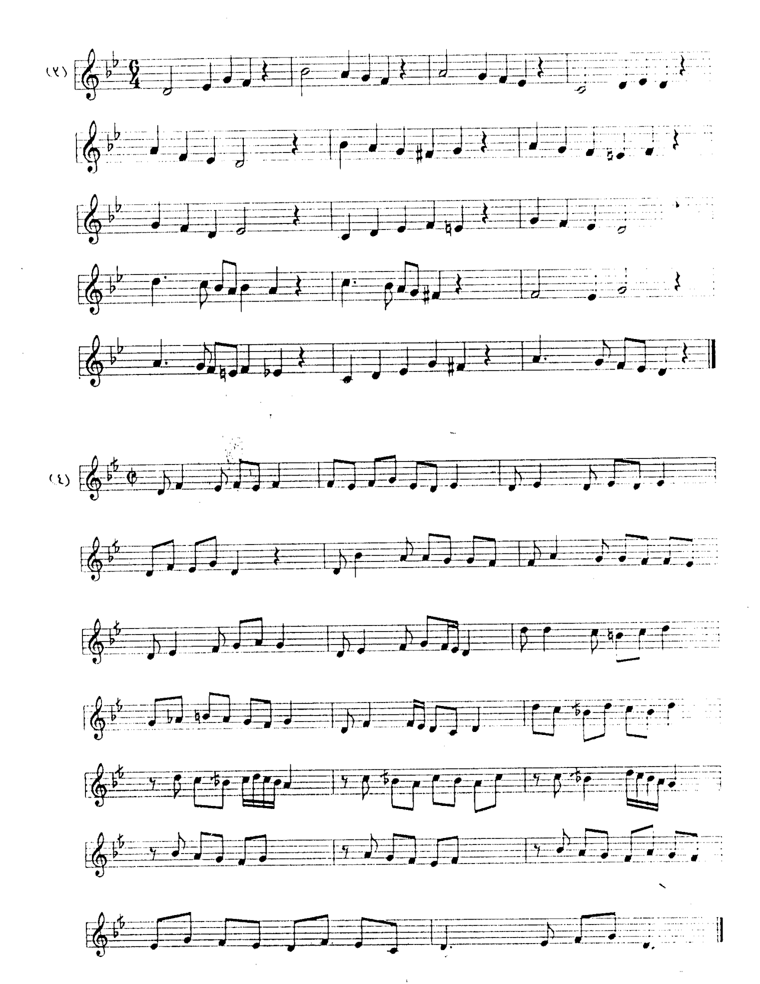
تدريبات فى عائلة مقام السيكاه




(٣)
(٤)

تدريبات متنوعة




(٣)
(٤)

(٥)



(٦)




(٧)
(٨)

دولاب راست



دولاب نهاوند



دولاب بياتي



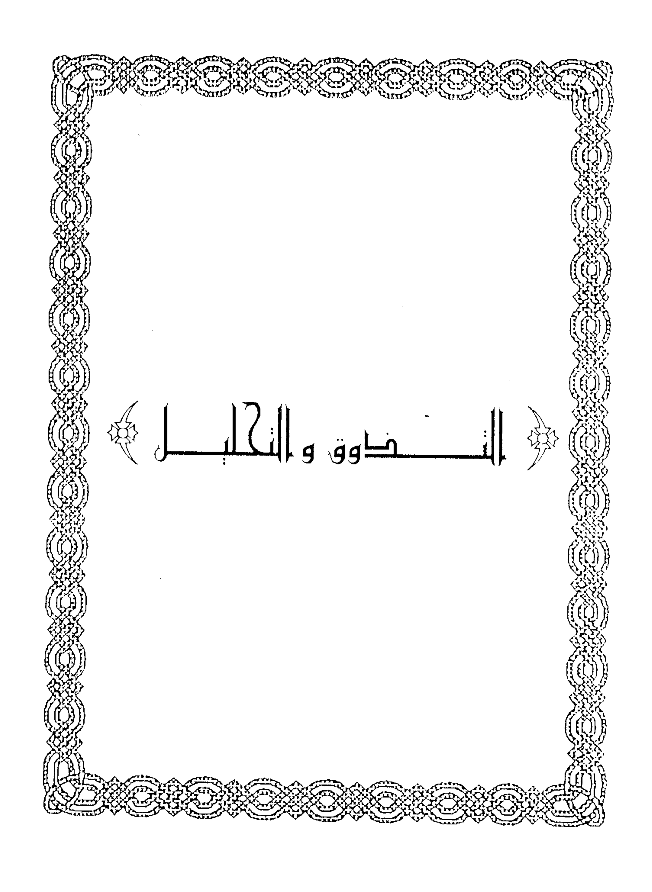
دولاب عجم عشيران

سماعی دارج راست



سماعي دارج بياتي




التذوق والتحليل



الأشكال التقليدية الغنائية العربية

القصيدة الغنائية

شعر عربي فصيح ، وعدد معين من الأبيات لا يقل عن عشرة ، غنتها (سيرين) في عصر النبى (ﷺ) وعصر الخلفاء الراشدين وغناها (ثائب خاثر) في العصر الاموى ، (ابراهيم الموصل) في العصر العباسى ، اعتمدت القصيدة في بداية الأمر على الألحان المرتجلة مثل الموال وان خضعت لميزان رباعى ، يغنيها المطرب دون مصاحبة اليه بأسلوب تجويد القران الكريم ، ثم دخل التخت ليؤدى مقدمة موسيقية مع المصاحبة والترجمة ، ثم حدد الحامولى البناء اللحنى للقصيدة ، كما أدرك ابو العلا محمد في تلحينه للقصيدة العلاقة بين الكلمة واللحن وبين الكلمة ومعناها مع الاهتمام بجمال الصوت وقوته ، كما اهتم بطريقة الإلقاء والأداء الصحيح للشعر بجمال مخارج الحروف والألفاظ (وحقك أنت المنى والطلب) لأم كلثوم . أما القصبجى فخرج بألحانه مطورا الصياغة اللحنية لقالب القصيدة (ليت للبراق) لأسمهان .

أما محمد عبدالوهاب فلحن (ياجارة الوادى) ووضع (اللازمات) الموسيقية للقصيدة التي تقطع شطرى البيت ثم لحن (مجنون ليلى) ليخدم التعبير عن المحتوى والمضمون الشعرى للقصيدة ، فى ألحانه (للجندول والركنك وكيلوباترا) ترك تلحين الاحرف والكلمات متجها ألي تلحين صدر البيت أو عجزه مرة واحدة وتوظيف مانؤديه الرفقة الموسيقية من (اللازمات) لابراز ما يؤديه المطرب . ثم اتجه ألي الاسلوب اللحنى للطقطوقة فى تلحينه للقصيدة (مضناك جفاه مرقده) ثم انطلق من خلال صوت ام كلثوم (هذه ليلتى) و (غدا القاك) ليبرز الاستعراض الصوتى والحبكة الفنية ووضع نهايات مميزة للجمل الغنائية ، هذا بالاضافة ألي الشعر الحديث (ايظن ، لا تكذبى) .

اما رياض السنباطى فقد تميزت ألحانه للقصيدة الغنائية من خلال صوت ام كلثوم بالتمكن من السبك الفنى والحبكة في صياغة الالحان ، والوحدة العضوية بين الصوت متمثلا فى الاداء واللحن في عزف الالات الموسيقية كما تميزت ألحان قصائده بالنهايات المسرحية .

الطقطوقة

منظومة زجلية رشيقة اللحن ، وهى نوع من الغناء البسيط الذى ظهر فى مصر فى اوئل القرن العشرين تقريبا . وانتشرت الطقطوقة فى جميع الاوساط ، وغناها كل المستويات فهن فن جماهيرى يحتوى على معايير تصور بصدق وأمانه حياتنا الاجتماعية



والفكرية ، لها تأثير كبير فى التوجيه والارشاد يتميز التركيب الفنى للطقطوقة بالبساطة فـــى الالحان والكلمات والسهولة فى الاداء .

مراحل تطور الطقطوقة :

المرحلة الاولى : لحن واحد للمذهب والاغصان ، مثل طقطوقة (زورونى كل سنة مرة) ، لحن سيد درويش ، وطقطوقة (قمر له ليالى) لحن داود حسنى .

المرحلة الثانية :

أ - لحن للمذهب ولحن للاغصان :

يابلح زغلول - خفيف الروح لسيد درويش - خايف اقول اللى فى قلبى ، وحسدونى وباين فـى عينهم لمحمد عبدالوهاب .

ب- لحن للمذهب ولحن لكل غصن :

غنيلى شوية شوية لزكريا احمد .

المرحلة الثالثة : الاستغناء عن المجموعة الصوتية التى تؤدى المذهب والاهتمام بالمقدمـــه الموسيقية ، والاهتمام بـــ (اللازمات) ومسايرة اللحن لمعـــانى الكلمـــات والتلويـــن النغمـــى والايقاعى ، مدام تحب بتكره ليه (القصبجى) ساعة مابشوفك جنبى (عبدالوهاب) .

المنولوج

لون من الغناء العطفى الوجدانى ينفرد بأنه المطرب دون مذهبجية ، كلماته تجمـــع بين الفصحى والعامية ، ارتبط هذا القالب بظهور المسرح الغنائى وازدهاره .

ساهم فى ابراز هذا القالب حجازى ثم سيد درويش ثم القصبجى من خلال صوت ام كلثوم ثـم عبدالوهاب (فى الليل لما خلى - بابل حيران - عندما يأتى المساء ...) ثم تطور المنولوج حتى أخذ شكل الاغنية الحديثة الطويلة (القصة الملحنة) مثل (ياظالمنى- رق الحبيب - انـــا فـى انتظارك - فاتت جنبنا).

ويوجد ايضا المونولوج الانتقادى ، ويأخذ شكلا آخر في الاداء ، ومن رواده نذكـــر محمود شكوكو واسماعيل ياسين ن ويعتمد على الكوميديا الضاحكة لتقديم النقد مـــن خـــلال الغناء .

الموشح :

كلمة التوشيح تدل على التنميق ، وتختلف من ناحية الوزن عن القـــاصئد التقليديـــة والمسمطات وغيرها بأنها تخرج فى كثير من الاحيان على البحور التى حصرها الخليل بـــن أحمد الفراهيدى المتوفى (١٦٠هـ) ... مام من ناحية لغتها فهى تشترك مع القصيدة التقليديـــة

ومما لا شك فيه ان هناك صلة وثيقة بين الموشحات والغناء اعتمـــادا علـــى رقـــة الفاظـــها وموضوعاتها التى تناسب الغناء ، وحرية الوزن وتعدد القافية .

أصل الموشحات :

لقد تشبعت آراء الباحثين فى تحديد أصل الموشح ، ولكن يمكننا حصر هذه الاراء فى اتجاهين بارزين :

اولا الاتجاه العربي وينقسم آلي فريقين

أ - فريق يقول ان الموشحات ما هي الا تطوير للمسمطات التى عرفت بالمشرق .

ب- فريق يقول ان الموشحات تطور لحق بطريقة الغناء .

ثانيا : الاتجاه العجمى

يقول ان الموشحات ما هى الا تقليد عن عرب الاندلس لأغان أعجميه كانوا يسـمونها ويتغنون بها ، ودليل هذا الرأى وجود الخرجة االاعجمية .

طريقة تلحين الموشح

كان الموشح يرافق اللحن ، فيضع المحلن موسيقاه ويأتى الوشـــاح وينظـم موشـــحا يتمشى مع وزن التلحين .

كما كان الملحن ايضا يأخذ الموشح المنظوم ويقطــع كلماتــه تبعـا لحـروف المـد والاقصار والسكون والترنم .. وحتى يقيم له الميزان مع النص العشرى يبدأ فى ايجاد اللحـن بعد اختيار النغمة المناسبة ن فيلبس الكلمات المتقطعة الموزونة أحلنه الجديدة وبذلك ويصبـــح لحنا موشحا به السمع المرفه والذوق السليم .

ويقول الجاحظ :

"والعرب يمتاز غناؤها فى الموشح بأنها تقطع الالحان الموزونه على الاشعار الموزونه فتضع موزونا على موزون "

والموشحات فى تلحينها تنقسم آلي قسمين :

أ - قسم لا يحتمل التلحين ولا يمشى به الا بن يتوكأ على لفظه لا معنى لها ، تكون دعامـــــه التلحين وعكاز المغنى .

ب- قسم يستقل التليحن به ولا يفتقر آلي ما يعينه عليه وهو اكثرها .

الخصائص المميزة لألحان الموشح

لابد ان يتميز هذا الفن بجمال ألحانه ورشاقة أوزانه التـــى تســتعمل أحيانـــان فـــى رقصات شعبيه مصاحبه لها مثل (رقصة الدبكة او رقصة السماح) كما يلتزم الموشح باستخدام احدى الضروب العربية .

ما يجب مراعاته فى الصياغه اللحنية للموشح



لابد ان يتميز هذا الفن بجمال ألحانه ورشاقة أوزانه التـــى تســتعمل أحيانـــان فـــى رقصات شعبيه مصاحبه لها مثل (رقصة الدبكة او رقصة السماح) كما يلتزم الموشح باستخدام احدى الضروب العربية .

ما يجب مراعاته فى الصياغه اللحنية للموشح

اولا : اختيار الميزان الايقاعى الملائم للميزان الشعرى .

ثانيا : اختيار المقام الاكثر ملائمة لمعانى كلمات الشعر .

ثالثا : مراعاة التناسق والانسجام بين اجزاء اللحن .

رابعا : مراعاة مد الحروف وملائمتها للحركات التى يحتويها الميزان الموسيقى الزمنـــى ،و مراعاة النبر للكامات والميزان .

خامسا : مراعاة الاسراف فى وضع (اللازمات الموسيقية) وهى غير مستحبه الا اذ وضعت اضطراريا فى مكان ما فى وسط (الطاقم٩ او عند نهاية لحن الشطر او البيت لتكملة (طـــاقم) الميزان ، او لضبطه حتى يكتمل سبكه وانشاؤه ، بشرط ان تكون اللازمة قصيره جدا .

انواع الموشحات الملحنة

أ - موشح يحتوى على بدجنيات فقط (غير تام) .

ب- موشح يحتوى على بدنية وخانه بدون غطاء (غير تام) .

ج- موشح كامل (تام) ويحتوى على : ،بدنيه + خانه + غطاء) .

اداء الموشح :

يؤدى الموشح المجموعه الصوتية فى الوصلة الغنائية كلون من الوان الجماعى .

التركيب اللحنى للموشح

ويتألف الموشح عادة من ثلاثة أقسام :

القسم الاول (البدنية)

ويلحن فى نغمات المقام الاصلى لاستعراض طابعة واهم خصائصة ويقـــاس عليـــه البدنيات الاخرى ان وجدت ، وزنا وتلحينا فاحيانا يحتوى الموشح على اكثر من بدنيه ، تكون بنفس اللحن مع اختلاف الكلمات فقط ن وما يستلزم ذلك من تغييرات لحنيه بسيطه تتناســـب ومقاطع الكلمات .

وبالامكان تذييل البدنية الثانية اما بلازمه موسيقية صغيره او بالغناء ، نفسه كى تصل بنا ألي القسم الثانى (الخانه) .

وتكون الحانها في المنطقة الحادة للمقام (الدرجات العليا) أي ان الخانة عبــــارة عـــن معالجة لحنيه للمقام الاساسي فى منطقة العليا . مع امكانية التحويل النغمى المباشر من نفـس عائلة المقام الاصلى .

وتعتبر الخانع استعراض للصياغة والتركيب اللحنى ن كما انها استعراض للصـــوت الذي يؤدى ومقدرته على ابراز الامكانيات الصوتية .

وعادة ما يتخلل الخانة كثير من الحوار الغنائى بين المطرف والمجموعة الصوتية ، وا يقـوم الحوار بين المجموعة الصوتية للرجال والمجموعة الصوتية للنساء ، كان فى فرقة الموسـيقى العربية بقيادة عبدالحليم نويره بمصر .

القسم الثالث : (العطاء)

ويكون غالبا فى نفس لحن البدنيه مع اختلاف الكلمات فقط .

ملحوظة : قد يصاغ احيانا كا قسم من الاقسام الثلاثة السابقة بلحن وميزان يختلف عن الاخر تبعا للميزان الشعرى ووفقا لمعانى الكلمات ولكن من المستحسن فى صياغة الحان الموشحات ان تكون أقسامها الثلاثة موقعة على ميزان من نوع واحد .

النغم والإيقاع فى الموشح

يستخدم فى تلحين الموشح نفس المقامات المستخدمة فـــى تلحيــن مختلــف الالــوان الموسيقية والغنائية العربية ن وان كان هناك بعض الفرق فى طريقة المعالجة المقامية ، وكـلى من مصر وحلب تشترك فى طريقة المعالجة المقامية مع اختلاف بسيط ربما نشأ عن اختلاف البيئة .

اما بالنسبة للايقاع فقد تفنن الملحنون فى وضع الضروب ١٠الاصول) والاوزان ، ومع كثرتها وضع لها مصطلحات فنية وقواعد وطرق للكتابة والاداء ليسهل حفظها .

الموشح الديني

عندما ظهر الموشح اقتصر فى بداية الامر على التطريـــب والتحـرر مـن الاوزان والقوافى الموحدة الا انه بين الحين والاخر يظهر موشح فى مدح الرسول (ﷺ) او مناجـاة الله سبحانه وتعالى ، ثم اتجهوا لوضع الابتهالات الدينية والتضرع ألي الله ورسوله ، وازدهـر الموشح الدينى منذ العصر الفاطمى ، وجدير بالذكر ان منشد الموشح الدينى اعتمد فـــي اداءه على ما تعلمه واقتبسه من قراءات القران الكريم السبع .

ويعتمد اداء الموشح الدينى على تبادلة الانشاد بين المغنى ومجموعة المذهبجية (الباطانــه) ،و غالبا لا تصاحبه ىلات موسيقية .

الموال

ان فن الموال يعتبر الفن الوحيد بين الفنون الشعبية الذي يترك اثرا بعيدا فى اعمـــاق السامعين وذلك لطريقة نظمه ورقة اسلوبه وحنان كلماته العزبة .

ألي جانب الاوزان التى يخضع لها الموال ، يحتفظ الموال دائما بتقليد فى الابتداء ، فاحيانـــا يبدأ بـــ (ياليل ياعين) واحيانا (اوف يابا) .



وقد اختلفت الاراء فى اصل منشأ الموال ال اذى بدأ بنظم بيتين على وزن البسيط ، وجعلوا الاشطار الاربعة على قافية واحدة واستخدموا فيه اللغة الفصحى .
اجاد فن الموال ادباء الاندلس ، ونستطيع ان نقول ان فن الموال فن عريق ابتكره ابناء الشعب العربى فى العراق والاندلس وتفنن فيه ابناء الشعب العربى فى مصر ، فادخلوا عليه بعض التعديلات الفنية ، حتى بلغ من الكمال والجمال والابداع .
ومن رواد غناء فن الموال نذكر صالح عبدالحى ن محمد عبدالوهاب ، ام كلثوم ، محمد عبدالمطلب .

الدور الغنائى

الدور الغنائى صورة غنائية من ارقى الوان الغناء العربى ، ابتدعه المصريون ، فى النصف الاول من القرن التاسع عشر على يد الشيخ محمد عبدالرحيم المسلوب ، ثم اكتمل بناؤه الفنى على يد عبد الحامولى ومحمد عثمان .

الدور كمصطلح لغوى : مصدر والجمع (ادوار) ، ومعناه الحركة آلي عود الشئ آلي حيث كان ، او آلي ما كان عليه ، فهو فى اللغة القطعة المركبة من بيتين او اكثر ، ومنها (دار - دورا - دورانا) .

وهنا ما يطابق آليّ حد كبير ما هو مقصود من كلمة (دور) كمصطلح موسيقى ، اذ ان الدور كقالب غنائى يلتزم فيه الملحن بضرورة العود آلي اللحن الاساسى بعد جولة غنائية كاملة يتم من خلالها التعرض لمجموعة من الانتقالات بطريقة مباشرة اوغير مباشرة ن يتم بعدها الرجوع آلي المقام الاصلى الملحن منه الدور الغنائى والركوز على اساه فى اغلب الاحيان ، او ربما يتم الاستقرار على احد فروع هذا المقام .

الدور كمصطلح فنى : نوع من الزجل الغنائى ينظم متحررا من فصاحة اللغة والاوزان العروضية الشائعة الاستعمال ، ويخضع فى تاليفه لقواعد فنيه خاصة وقالب معين ، ينظمه المؤلف عادة فى معان غالبا ما تتناول الغزل الرقيق والمعانى اللطيفة والالفاظ الرشيقة ، وان كان بعض الشعراء استخدم الدور الغنائى لعبر من خلاله عن الروح القوميه واظهار معالم الشخصية المصرية العربية حيث نظم الشعراء والادباء ، بعض قضايا العصر الاجتماعية والوطنية ن مثل دور " عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب" آلي نظم كلماته اسماعيل صبرى ولحنه محمد عثمان وذ كان الدور الغنائى يحتل مكانه خاصه فى دنيا الغناء بمصر حيث كانت أغنية السهرة الرئيسية ، لقب يعمده الطرب والغناء ، يستغرق أداؤه وقتا طويلا ، مستعرضا بذلك امكانياته الصوتيه وقدراته ومهاراته فى الانتقالات اللحنية المتعددة .

اى ان الدور الغنائي لوحه فنيه متكاملة بألوانها وخطوطها ، التى تشتهر من خـلا ل أهم ملامح وخصائص الموسيقى العربية .

والدور الثانى تكامل وتناسق بين المطرب والملحن والعزف ومجموعة المذهبجية ، فتلحين هذا الشكل الغنائى يتطلب دراية كاملة ومزيد من المعرفه بكل قواعـد واصـول الموسـيقى العربية ، ام الغناء فلا بد وان يكون المطرب ذو امكانيات صوتيه يستطيع بها ان يلحـق فى منطقة الجوابات (المنطقة العليا الحادة) ، فى أعالي مسارات المقامات . كما يجـب ان يكون فى مستطاع هذا المطرب ان يهبط بصوته ألي (اراضى) المقام اى المنطقة الصوتيـة الغليظة ، هذا بالاضافة ألي ان يتميز هذا المطرب بالقدرة على الابداع والارتجال الفـورى التلقائي وهذا يتطلب بطبيعة الحال معرفة المسارات والتركيبات اللحنية لكل مقام ، كل هـذا يتطلب عازف قدير يحتوى رصيد معرفته الموسيقى على كل ماذكرنـاه ، لأنـه مطـالب بمصاحبة المطرب ومتابعته وترجمة ما يؤديه اما بالنسبة لمجموعة المذهبجية والتـى تقـوم بالغناء التبادلى والتاجوبى فى الجزء المسمى بـ (الهنك) فهى اصوات مختاره قادرة علـى الاداء ، بل ان كل منهم اصبح مطرب ، مثل محمد السبع وعبدالحى حلمى ومحمد عبدالمطلب الذى عمل مذهبجى فى تخت محمد عبدالوهاب .. وغيرهم .

التكوين الفنى للدور الغنائى

لقد مر التكوين الفنى لقالب الدور باربعة مراحل أساسية :

المرحلة الاولى

وقد كان عبدالرحيم المسلوم رائد لهذه المرحلة ، بل وينسب اليه ابتكار هـذا القـالب الغنائى ، وقد عاش حوالى مائة وخمسة وثلاثون عاما (١٣٥) ، كان شيخ مشـايخ منشـدى الاذكار والموشحات الصوفيه ، صاغ العديد من الالحان لدور الغنائى فى مرحلته الاولـى والذى كان ينقسم فيها ألي المذاهب والاغصان) ، وهذا التقسيم شبيه بـتركيب الطقطوقـه الغنائية ، لذا يمكننا القول بأن هناك انطلاقة واحدة لكل من الطقطوقة والدور حيث بـدا كـل منهما بمذهب وأغصان ، ثم أخذ كل شكل أسلوب وقالب خاص به فيما بعد .

فالمذهب ، تؤدية المجموعة الصوتيه (المذهبجية) بجانب جميع الاغصان ما عدا الغصن الاول فكان يؤديه رئيسهم (المطرب) .

اما من ناحية التركيب النغمى ، فكان لحن المذهب هو بعينه لحن الغضب وميزاته في اغلب الاحيان ثنائىبسيط (٤/٤) الوحدة البسيطة ، أي ان المذهب والغصن كانا في بداية عهد الـدور من بحر عروضى واحد ولحن وايقاع واحد ، كما لا يتخلل الغناء (لازمات) موسيقية للربـط بين الجمل الغنائية .



ومن النماذج التى توضح هذا ، الادوار التى لحنها المسولب فى المرحلة الاولى مثل ادوار (البدر لاح فى سماه - صوت الحمام على العود - ياحليوه يامسلينى) .
اما التخت التقليدي المصاحب للدور الغنائى فى هذه المرحلة فكان عدده لا يتجــاوز اربعــة عازفين واثنين من المذهبجية والمطرب ، اى سبعة أفراد بمـــا فيـــهم العزفيـــن والمطــرب والمذهبجية .
اما الالات فكانت (قانون - ناى - عود - رق).
المرحلة الثانية

وفيها استكمل الشيخ المسلوب قالب الدور الغنائى من حيث التركيب الفنى مضيفا آلــى التخت بعض الالات الموسيقية ، مما زاد فى امكانياته للاداء كان نتيجة التوسع فى طريقـــة تلحين الدور فدخل على الغصن تنوعات لحنيه يشترك فى اداء بعض حركات عدد محدد مــن المنشدين ذوى خبرة ومتميزين بأصواتهم القوية ادى ذلك كله آلي ان التلحين أصبــح لا يلتزم السير طوال الدور على الطريقة القديمة ، او كما فى المرحلة الاولى ، بل أصبــح الملحن دائم الحركة متجدد لدى المستمع ، كما أدخل على الدور ما يسمى بـــ (الهنك) وهــو التبادل الغنائى بين المطرب ومجموعة المذهبجية (المجموعة الصوتية) أثناء أداء الحركـــات بهدف التلوين الصوتى.

ومن نماذج الادوار الغنائية فى هذه المرحلة ، نذكر دورا (العفو ياسيد الملاح) مــن الحان الشيخ محمد عبدالرحيم المسلوب .

وقد ساعد على انتشار قالب الدور الغنائى بهذا الاسلوب المتطور المتجدد فى طريقـة التلحين والاداء ، ظهور مجموعة من اعلام الغناء من ذوى الامكانيات الصوتية المتمـــيزة والتى لها قدرات فائقة فى الارتجال الفورى والتحويل الصوتى .

المرحلة الثالثة

وفى هذه المرحلة وصل الدور الغنائى آلي قمته فى البنـــاء والــتركيب الغنــائى واللحنى ، وقد ادى آلي ذلك آلي مجموعه من العوامل من اهمها نذكر :
اولا : الاتصال المستمر الذى كان بين مصر وجيرانها من البدلان الاسلامية خاصـــة تركيــا وكانت وقتئذ مقرا للخلافة ومركزا للفنون الموسيقية والغنائية فى الشرق ، فكان نتاجا لـــهذا الاتصال التأثير المتبادل فى الموسيقى بين مصر وتركيا ، حيث زار نخبة كبيرة مـــن رواد الموسيقى العربية ، تركيا أكثر من مرة ، كما وفد آلي مصر فرق موسيقية تركية .
ثانيا : الزيادة فى عدد آلات التخت التقليدى ، حيث دخلت آلة الكمان ، وكبر حجم الصنــدوق المصوت لآلة القانون ودخلت عليه بعض التحسينات من حيث الصناعة ، كذلـــك زاد عــدد التخوت الموسيقية حيث كون كل (مذهبجى) وكل ملحن ، تخت خاص به .

ثالثا : أدى تطور التخت التقليدي ألي ظهور الكثير من الاصوات الجميلة والتـــي تمـــيزت بقدراتها وامكانياتها المختلفة ، حيث يرتجل المطرب اثناء غناء مالدور ما يمكن ان تبلغـــه مهاراته الفنية وقدراته الخاصة فى الانتقالات اللحنية وذوقه فى اختيار هذه الانتقالات فكان فى استطاعة المطرب ان يعيد الحركة الغنائية الواحدة فى صور شتى ، تبعـــا لامكانياتـــه الصوتيه وخبرته فى علم النغم (المقامات) .

رابعا : انتشار ظاهرة السهرات الخاصة وحفلان المناسبات ، وخاصة فى منازل الاثريـــاء ، فكان الدور الغنائى يحتل فيها الجانب الرئسي من الغناء اى الاغنية الرئيسية التى يطربـون ويستمعتعون بها ساهرين حتى الصباح او كما يقال (لغاية ميطلعو الشمس) .

خامسا : ظهور الحاكى (الفونوغراف) ففى عام ١٩٠٦م ظهرت هذه الالة العجيبة فى معظـم المنازل المصرية ، وفى الوقت نفسه سجلت شركات الاسطوانات الكثير من الادوار الغنائيـــة بأصوات مشاهير المطربين فى ذلك العصر .

أهم التطورات التى لحقت بقالب الدور فى مرحلته الثالثة

أ- اللازمات الموسيقية ، التى تخللت غناء الكلمات أثناء أداء المذهب والغصـــن والتـــي ربطت بين الجمل الغنائية الملحنة .

ب- التوسع فى ترديد (الهنك) ، والهنك اصطلاح فنى يدل علاى الاسلوب الخاص الـــذي يبدعه المغنى ، عندما يؤدى حركات الدور الغنائى وما يتبع ذلك من تبادل الآهات بين للمغنى ومجموعة المهبجية .

وفى (الهنك) تطلق للمغنى حرية التصرف والتعبير فى الغناء ، فينطلق وفق براعتـه الفنية ومقدرته فى الاداء ، وتمرسة بقواعد الغناء من خلال التمهيدات الانتقالية بين مقام واخر ، والتى يقوم بها من خلال ارتجالاته وابتكاراته قبل ان يعود للمقـــام الاساســـي الذى لحن فيه الدور ، كذلك يسمح (الهنك) للمغنى باستعرض صوته عن طريق الاهـــات والليالى ، التى يحلو له ترديدها قبل ان يعود ألي المقام الاساسى ليتختتم به الغناء .

ج- زاد عدد عازفى التخت العربى التقليدي ، حتى أصبح عدد أفراده عشـــرة مـــا بيـــن عازفين ومردد .

د- أصبح اداء الدور الغنائى يستغرق وقتا أطول ، وخاصة عندما يكـــون المطـــرب ذو خبرة فى اداء هذا اللون من الغناء ، فعلى الرغم من الالوان المقامية المختلفـــة فـــي تلحين الدور ، وتعدد الاوزان وكثرة الانتقالات اللحنية ، فان المطرب يتصرف فـــي الاداء تبعا لخبرته ورسوخ قدمه وغزارة مادته ، وامكانياته الصوتية وقدرته علـــي الارتجال .



التركيب الفنى للدور الغنائى فى المرحلة الثالثة

ورغم ان الدور فى هذه المرحلة قد تكون مثل الطقطوقة من (مذهب وغصن) غير انهما مختلفين حيث ان لكل منهما وظيفة تختلف عن الاخرى .

المذهب

كانت العادة فى صياغة لحن المذهب ، ان يكون عبارة عن عرض لحنى يؤديه جماعة المذهبجية مع المطرب ، وأحيانا ينفرد المطرب به مع مراعاة الانطلاق حتى الدرجات الصوتية العليا للمقام الملحن منه والاستقرار فى النهاية على اساس المقام .

ويمكن تقسيم المذهب ألي ثلاثة أجزاء على الوجه التالي :

الجزء الاول :عرض للمقام الاصلى بجنسية (الاصل والفرع) .

الجزء الثانى : يتجه باللحن ألي منطقة الجوابات ،الدرجة العليا للمقام) حيث المسار العولى جنس فرع الفرع .

الجزء الثالث :ويتسلسل بانتظام من الدرجات العلا ألي اسفل النغمة حتى يتم الاستقرار ، مع مراعاة التقليد المتبع غى الايقاع ، وهو يكون فى معظم الحالات (صياغة المذهب فى ميزان (4) ضرب مصمودى كبير ، او فى ميزان رباعى (4) ضرب الوحدة الكبيرة .

بعد اداء الجزء الثالث ويبطئ يتم أداء الازمة عبارة عن جمله موسيقية تتكرر أكثر من مرة ، تنحصر وظيفتها فى التمهيد المغنى فى القسم الثانى والمسمى (الغصن) .

الغصن :

- يؤدى المغنى جملة غنائية منفردا ، تتفق والشطر من الجملة الغنائية الاولى والتى يكون قد تم اداؤها فى المذهب ، ولكن بكلمات مختلفة .
- من بعد هذه الجملة الغنائية يؤدى من ثلاث ألي اربع أخرى بين كل منهما (لازمة) موسيقية وظيفتها تنحصر فى ترك فرصة للمغنى لكى يستعد لتكرار الجملة الاولى المستعارة من المذهب بتلوين لحنى آخر ويتم ذلك تبعا للتفاعل والتجارب بينه وبين جمهور المستعين .
- ثم ينطلق صوت المطرب بكلمة (آه) لترددها المجموعه من بعدها فيقوم بعرض جملة غنائية جديدة بلونا نغميا أكثر من ثلاث مرات ثم يؤدى المجموعة من بعده الجملة الغنائية الاساسية ، ويستمر المطرب بعد ذلك التلوين الغنائى ألي ان يؤدى تسليم يشعر من خلاله المذهبجية بانتهاء التلوين الغنائى فتردد المجموعه الجملة الاساسية الاولى .
- يتكرر هذا التبادل التجاوبى بين المطرب والمجموعة فى جمل لحنيه جديدة أخرى على هذا النمط الاستعراضى ، حتى ينطبق المطرب بـ (آه) فى درجة صوتيه معينه بزمن

محدد ، ثم يشترك الجميع (المطرب والمذهبجية) فى غناء الجزء الاخير من المذهـــب ، فينتهى الغصن ومعه ينتهى لحن الدور الغنائى .

ملحوظة :

لقد كان التركيب الدور الواحد أكثر من مطرب ، وكل مطرب يلون فى الاداء النغمى والتركيب اللحنى تبعا لقدراته الصوتيه ومهاراته فى التحول النغمى .

يرجع بقاء وخلود الدور الغنائى آلي ثمرات التعاون المشترك بين كـــل مـــن عبـــده الحامولى ومحمد عثمان .

لقد كان الحامولى يؤدى أدوار محمد عثمان فيتصرف فيها بما يقضى عليها ثريا جديدا ، تبدوا فيه اما الجمهور المستمعين وكأنها من تلحينه ، حتى لقد التبس الامر على الكثـــيرين في بعض هذه الادوار ، أيهما كان المحلن محمد عثمان ام عبده الحامولى :

لقد كان محمد عثمان والحامولى يتبادلا الدور ، فيحافظ علـــى المذهـــب صورتـــه اللحنية الاصلية ن ماعدا بعض الحالات النادرة اذ يخالف أحدهما الاخر في فيلحن كلاهمـــا لحنا مختلفا لزجل واحد ، كما حدث فى الدور المعروف ، بعد الخصام حبى أصطلح .

اما الغصن فلا محافظة الا على بعض العبارات الاساسية ، اما فى معظم الاحيـــان ، فهو بين أيديهم موضعا للتبديل والتغيير ، فيذهب كل منهما فيه مذاهب مختلفة ، فيها التفنـــن وحسن الصياغة بل ميدانا خصبا للتلوين الموسيقى والابداع ، والقـــدرة علـــى الارتجـــال التلقائى والفورى ، فيستمع الجمهور فى الدور الواحد غناءا من الحامولى غير الذى سمعه من محمد عثمان ، كما يستمع ايضا من الحامولى دورا فيه الجديد من الابداع عما كان عليـه هذا الدور بعينه بالامس .

وهكذا كان قالب الدور الغنئى نقطة انطلاقة تطورت من خلالها الوان الغناء كـالعربى ، واتضحت الملامح الاساسية لموسيقانا العربية والتى من اهم عناصرها الارتجـــال التلقينـــى الفورى .

ويروى قسطندى رزق فى كتابه (الموسيقى الشرقية) (ج١) الواقعة التالية :

" كان أحيانا (عبده الحامولى) يبتعد عن المألوف ، ويتحول الدور من نغمته الاولى نغمـــة ثانية ثم يعود آلي الاولى ويقفل بها الدور " .

اما محمد عثمان فله باع طويل فى الابتكار اللحنى الطروب ، فكان فى حـــدود خمس درجات صوتيه ، يبتكر ويلون ويغير الجملة الموسيقية آلي العديد من الجمل المختلفة التراكيب والتى يكون نتاجها اثارة الطرب فى نفوس السامعين .



لقد تطور محمد عثمان بقالب الدور الثانى ، فوصل به عن طريق ابتكاراته وتركيباته اللحنية آلي قمة البناء الفنى ، كما أجاد استخدام (الهنك) وزاد عليه اسلوبا جديدا تميز بايجابيه الحوار بين المغنى والمجموعة الصوتية ، كما أولى عناية خاصة بتصوير مدلولات كلمات الدور ، فوصل بألحانه آلي قمة التطريب بما يستلزمه من زخارف لحنية منمقة ، ويعتـــبر عن معنى الكلمة فى الوقت نفسه .

واستكمالا للمرحلة الثالثة ، نذكر بعد الحامولى ومحمد عثمان ، إبراهيم القبـــانى آلذى تمـــيز بأسلوب خاص فى تلحينه للأدوار ، حيث قام باستعمال مقامات واوزان لم تستعمل فى تلحين الدور من قبله ، من هذه المقامات نذكر:

- مقام المستعار (من عائلة السيكا) فى دور (انا غرامى له العجب) .
- مقام البسنديدة (من عائلة النواثر) فى دور (الحبيب كان منى قريب) .
- مقام الساذكار (من عائلة الراست) فى دور (الفؤاد مخلوق لحبك) .
- مقام النيرز (من عائلة الراست) فى دور (احب الحسن خالص) .

ومن الاوزان والضروب ، نذكر :

- سماعى دراج - فى دور (الحبيب كان ليه هجرنى) .
- الاقصاق سماح - فى دور (انا فؤادى يوم عشق)

كما أن ابراهيم القبانى .لم يتقيد بالطريقة المعتادة فى مدخل الدور فوضع مقدمـــــات موسيقية خاصة تسبق بعض ادواره ن وادخل (اللازمات) لتربط بين الجمل اللحنية ، وتعطـــى فرصه يستريح خلالها المطرب ويستعيد انفاسه .

ونشير ان القبانى قد استخدم فى تركيبه ألحانه للادوار (القفزات اللحنية) خاصة فـــى الاهات وجمع بين الاصوات الحادة فى الجواب والغليظة فى القرار وهذا يعطـــى فرصـــة للمطرب القدير لاستعراض امكانياته الصوتيه .

المرحلة الرابعة

وقد انطلقت هذه المرحلة من التطور من التطور الذى حظى به قالب الدور الغنائى على ايادى مجموعة من الرواد ، كان ابرزهم الشيخ عبدالرحيم المسلوب ومحمد عثمان وعبده الحامولى ، وابراهيم القبانى ، ومن بعدهم كانت الألحان التى صاغها داود حســنى وســيد درويش وزكريا أحمد ومحمد عبدالوهاب ، مدرسة حديثة استمرت حتـــى الثلاثينـــات ثـــم توقف الكل عن تلحين الدور الغنائي وربما يرجع ذلك آلي بداية الاهتمام بالتاليف الالـــى ، والموسيقى التصويرية والاغنية السينمائية والاوبريتات .



الأشكال الآلية التقليدية

الدولاب

الدولاب لفظ فارسى بمعنى (دائرة) ، وكمصطلح فنى فهو يعنى مقدمـــة موسـيقية صغيرة قصيرة تمهد لتقديم أى لون من ألوان الغنائية كالدور أو القصيدة ، وتكون من نفـس المقام الملحن منه الشكل الغنائى .

ويكون الدولاب عادة في ميزان ثنائى بسيط (   ) وربما يؤدى من قبل العـازفين قبل القالب أكثر من مرة كتمهيد ومعايشة للمقام الملحن منه لكل مـن المطـرب والعـازفين وجمهور المستمعين .

أى أن المقصود من أداء هذا الشكل الموسيقى (الدولاب) هو تهيئة الجو العام للغنـاء والطرب والاستمتاع مع السماع فى مقام معين ، ولذا لا يجوز بأى حال من الأحوال التحويـل النغمى فيه .

وربمـا نستمتع إلى الدولاب نفسه فى أكثر من عمـل غنائى كمقدمـة أو بمثـابة تمهيد له ، أذا كـان مـن نفـس المقـام ، فيمكـن استخـدام دولاب (نهاونـد) كمقدمـة لدور (كادنى الهوى) من ألحان محمد عثمان ، وأيضا استخدام نفس الدولاب كمقدمـة لدور (أن عاش فؤادك) لداود حسنى ... الخ .
وأحيانا يعزف الدولاب كانطلاقة لأداء التقاسيم الموزونة أو غير الموزونة .

السماعـــى

يعتبر (السمـاعى) من أكثر الأشكـال الشائعة الاستعمال فى موسيقانا العربيـة ، فهو بمثابة مقدمة لها بنـاء موسيقى متكامل متماسك .وللسمـاعى عدة أنـواع (سـماعى دارج) (سماعى طائر) ، (سماعى ثقيل) وهو أشهرها .

وقد عرف (السماعى الثقيل) فى مصر والشام وذلك عن طريق الأتراك الذين أبدعو فى تلحينه وأجادو تركيبه امثال (جميل الطنبـورى) ، و (عزيـز دده) ، (طـاطيوس) وغيرهم . وقد كان ذلك فى بداية القرن التاسع عشر تقريبا ، وبعد فترة مـن التقليـد قـام بتمصيره وتعريبه وصيغة بالروح العربية مجموعة من الموسيقى نذكر من أبرزهم منصـور عوض وسامى الشوا ، كما أهتم بتدوينه بالطريقة الحديثة صفر على وعبد المنعم عرفة .

وقد ذاع وأنتشر هذا الشكل الموسيقى حيث برع فى تلحينه مجموعة من الملحنين فى مصر ، نذكر منهم :
مصطفى رضا - صفر على - ابراهيم العريان - عبد المنعم عرفى - جـورج ميشـيل - محمد عبد الوهاب محمد عبده صالح - أمين فهمى - عبده قطر - عبد المنعم الحريرى .

ومن القطار العربية الأخرى ، نذكر على الدرويش وتوفيق الصباغ مـن سـوريا ، ومحمـد التريكى وصالح المهدى من تونس .

وكان الأتراك عادة ما يعزفون السماعى أما بعد (البشرف) أو بعد الوصلة الغنائية ، بخلاف ما هو عند العرب الذين يستهلون عادة وصلتهم الغنائية بأحدهما .

ويتميز أداء السماعى الثقيل بالسرعة والنشاط ، الذي يزداد خاصة فى الخانة الرابعة .

ويعرف السماعى بأسم المقام الملحن منه مقترنا بأسم ملحنه ، فيقال (سماعى نهاوند صفـر على) (سماعى نهاوند أمين فهمى) (سماعى راست القصبجى) (سماعى بياتى العريان) (سماعى هزام محمد عبده صالح) ... الخ .

التركيب البنائى للسماعى الثقيل :

يتكون السماعى الثقيل من خمسة أجزاء (أربع خانات) و (تسليم)

الخانــــة : كلمة فارسية نقلها الأتراك بمعنى جزء مخصوص لموضوع معين .

التسليـــم : كلمة تركية تعطى المعنى المرادف لها باللغة العربية .

وتــوزن كل من الخانـــات الثلاث الأوائل ، ومعهم التسليم على ضــرب الســماعى الثقيل ($\frac{10}{8}$) . أما الخانـــة الرابعة فيتغير الميزان والضرب المصاحـب لها ، فأحيانا يكـون ($\frac{3}{8}$) ويسمى بالسماعى الطائر أو (سماعى سربند) أو بالهروب كما فى النوبة التونســية ، أو يكون سماعى دارج ($\frac{3}{4}$) أو جورجينا ($\frac{10}{16}$) أو فالس ($\frac{3}{4}$) أو سنكين ســماعى ($\frac{6}{4}$) ...

وعادة ما يرجع اختيار ميزان هــذه الخانة (الرابعة) إلى ذوق الملحن .

ويكون عدد المقاييس (الموازير) فى كل خانة فى المتوسط عدد أربعة .

الخانة الأولى : وهى فى أغلب الأحيان إستعراض للجنس الأول فى المقام الملحن منه (جنس الأصل) ، ويصل إلى غماز المقام ويهبط للراضى (القرارـ) . ويجب أن يكون هذا الجزء خاليا من التحويلات النغمية ، وإذا وجدت بعض العلامـات العارضة (الطارئة) فلابـد وأن تكون من لزوم المسار اللحنى للمقام ، وذللك مثل استخدام درجة العراق (سى♭) فى أراضــى مقام البياتى ، أو استخدام درجة الكوشت (سى) فى أراضى مقام الكرد .. الخ .

ويطلق على الخانة الأولى بالتركية (برنجــى) .

التسليــم : جملة لحنية تتميز برشاقة لحنها وجاذبيته ، تصاغ فى المقام الأصلى فتشد إنتبــاه سامعها فى أول وهلة ، وإذا دخل فيها بعض التحويلات النغمية فيجب أن تكون بسيطة وتخدم جماليات اللحن وتبرز الطابع الأصلى للمقام .

وتكون عدد المقاييس المكونة للتسليم فى العادة نصف عدد مقاييس الخانة .

الخانـــة الثانية : ويتناول لحن هذه الخانة جنس الفرع للمقام الأصلى واستعراضه ، وإن كان هناك تلوين أو تحويل نغمى فيكون من النوع المباشر أى من نفس عائلة المقام الملحن منـــــه المساعى ، ثم العودة مرن أخرى للمقام الأصلى .

ويطلق على الخانة الثانية بالتركية (ايكنجى) .

الخانـــة الثالثة : وغالبا ما يكون لحنها فى المنطقة العليا للمقام (جوابات المقام) حيث يتجه الملحن بجملته الموسيقية مستحدثا المسار العلوى للمقـــام باحتمالاتـــه المختلفـــة مســـتعرضا إمكانياتـــه فى الصياغة اللحنية وطريقة المزج والتركيب بين مختلف الأجناس ، ثم يركز فـــى معظم الأحيان على أساس المقام أو جوابه .

أى أن هذه الخانة بمثابة استعراض لمقدرة الملحن فى إيـــداع الجمـــل الموســـيقية ، واستعراض لمهارة العازف وخاصة فى أعلى المقام (الدرجات العليا) .

وطلق على هذه الخانة بالتركية (أوجينجى) .

الخانـــة الرابعة : وهو لحن بمثابة استعراض كامل للمقام الملحن منه السماعى بدايـــــة مـــن جنس الأصل وجنس الفرع إلى أراضى المقام وأعاليه وذلك بإبداع الجمل اللحنيـــة الرشـــيقة البسيطة الخالية من التعقيدات الفنية ، كما يستخدم الملحن التتابعات اللحنية بكثرة ، وعادة مـــا ينتهى لحن هذه الخانة بركوز على أساس المقام أو جوابه ، ثم العودة إلى التسليم ، كما نشـــير إلى أنه فى بعض الأحيان ينتهى السماعى بأنتهاء عزف الخانة الرابعة ، وخاصـــــة إذا كـــان الركوز على جواب المقام مثل سماعى (راسى القصبجى) أو سماعى (هزام عبده صـــالح) أو سماعى (راست القصبجى أو سماعى (هزام عبده صالح) أو سماعى (شـــد عريـــان) جميل الطنبورى ... الخ .

ويطلق على الخانة الرابعة بالتركية (درنجى) .

ملحوظـــــة :

قد يخرج التركيب الفنى لقالب السماعى الثقيل عن التركيب الذي ذكرناه وذلك حيـــث أن هناك بعض السماعيات لا تسير ولا تخضع فى صياغتها وتركيبها للشكل الشائع ونذكر من هذه السماعيات على سبيل المثال لا الحصر :

-كردى ساز سماعين تأليف جلبينك (تركى)

ويتكون هذا السماعى من أربع خانات فقط ، ولا يحتوى تركيبه على تسليم كما هـــو معروف فى التركيب الشائع السماعى ، كما أنه مدون على ميزان ($^5_8$) ضربه أقصاق تركى وخانته الرابعة على ميزان ($^6_8$) يورك سماعى .

- بوسليك ساز سماعى تأليف إسماعيل حقى (تركى) .

وميزانه واحد فى كل الخانات والتسليم (أقصاص تركى) ، ويجد فيه مدخل لحنى يختص بكل خانة فى نهاية التسليم مثل الأسلوب المتبع فى تلحين البشارف .

- سماع عراق محمد أغا (تركى)

الخانة الأولى فيه تقوم بوظيفة التسليم فى تكرارها بعد كل خانة .

- عودى سداد (ماهور) ساز سماعى

- الخانة الرابعة ميزان ($\frac{10}{16}$) جورجينا ، وهو ضرب نادر الاستخدام .

عجم عشيران ساز سماعى توفيق قضمانى (تركى)

- خانته الأولى أربعة موازير ، والتسليم من ثمان موازير (أى الضعف) .

وهذا عكس ما هو معروف حيث أنه من المعروف والشائع أن يكون التسليم نصف الخانة فى عدد مقاييسه .

- حجاز كار ساز سماعى - قضمانى زاده (تركى)

الخانة الرابعة فيه فى ميزان ($\frac{7}{8}$) ضرب دور هندى ، ويعد هذا الضرب غير مألوف الاستعمال فى الخانة الرابعة .

- هزام ساز سماعى (مجهول المؤلف)

الخانة الرابعة يورك سماعى ($\frac{6}{8}$) أربع موازير ، ثم سنكين سماعى ($\frac{6}{4}$) أربع موازير أخرى ، ويعد هذا ضمن الأساليب النادرة فى التلحين .

البشـــرف

البشرف شكل من أشكال الموسيقى الالية ، وأصل هذه الكلمة فارسى من (بشـــرو) فهى مركبة من (بيتش) بمعنى (أمام) و (رو) معناها (ذهاب) ، وباجتمـــاع الكلمتيـــن يصير المعنى (الذهاب إلى الأمام) أى بمعنى دليل أو مقدمة أو رائد أو مطلع وقـــد أخـــذ الأتـــراك كلمة (بيشرو) وحـــرفوها بما يتلاءم ونطقهم فـــأصبحت تنطـــق (بشـــرف) ، واستخدموها دلالة على المقدمة الموسيقية للحفل وللفاصل ، وخلال القرن المـــاضى أصبـــح البشرف كلمة اصطلاحية أو مصطلح فنى يدل على شكل معين ولا يشترط فيه سوى وحـــدة المقام الملحن منه (أى ينتهى فى المقام الذي بدأ منه) ثم تكامل البناء بالتدرج حتى أصبـــح على الشكل الذي نعرفه بالبشرف الآن .

وعادة مـــا يقرن أســـم البشـــرف بالمقـــام الملحن منه وقد يذكر فيه أســـم المؤلـــف فيقال (بشرف راست عاصم بك) أو (بشرف راست طاتيوس) أو (بشرف عثمان بـــك) بدون ذكر أســـم المقام ، وأحيانا يذكـــر أســـــم الضـــرب الموزون عليه البشرف ، فيقـــال (بشرف مربع بياتى) أو (بشرف دارج راست) وقد عرف العرب البشرف ونقلـــوه عـــن



الأتراك ، ويقال أن تاريخه يرجع إلى حوالى خمسمائة عام ، وقد أورد الشيخ عبـــد القـــادر المراغى فى كتابيه (جامع الألحان) ، (مقاصد الألحان) فى القرن الخـــامس عشـــر ، أن البشارف تعتبر من الألحان الموسيقية الخالية من الكلمات ... أى موسيقى ألية ، ويجـــوز أن يحتوى البشرف على أربعين خانة .

وفى القرن السادس عشر ، ذكر (على شاه) الموسيقى فى مؤلفة (كتـــاب الأدوار) بأنه توجد بشارف من اليمين إلى اليسار بعكس العرب .

كما أن هناك من يقول أن البشرف قديم قدم الموشح الغنائى ، الذي عرف فى الأندلـــس فـــى القرن التاسع الميلادى ، وإن لم يوجد الدليل الكافى لإثبات هذا الرأى .

وعموما فأنه ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر ، بدأت أشكال البشارف فى التعبـــير وفى النهاية أقتصر الأمر على جعل البشرف من أربع خانات والاحتفاظ بالتسليم ، ومع ذلـــك قام جميل الطنبورى (تركى) بتأليف بشرفين على غير ذلك ، بشرف شد عربان من ثـــلاث خانات وبشرف حجاز كار من خانتين .

التركيب الفنى للبشرف :

يتكون البشرف من خمسة أجزاء ، أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة .

الخانـــة الأولـــى :

وتصاغ فى المقام الأصلى الملحن منه البشرف ، فى جمل لحنية متسلسلة دون اللجـــوء إلـــى تحويلات نغمية أو تلوين إلا فى حدود المسار الملحن للمقام فى أراضيه .

التسلـــــم :

فحن رشيق جذاب ، عادة ما يكون عدد مقاييسه نصف الخانة وتنتهى بركوز يظـــهر ولـــون المقام الملحن منه البشرف .

الخانـــة الثانيـــة :

ويبدأ فيها الملحن التلوين النغمى المباشر فى نفس عائلة المقام الأصلى ، وعادة ما تنتهى تلـك بجملة لحنية تتكرر فى نهاية كل خانة ، حيث تكون بمثابة تمهيد للرجوع للمقام الأصلى ثـــم التسليم .

الخانـــة الثالثـــة :

وفى الغالب تكون فى المنطقة العليا للمقام (الجوابات) مع التحويل النغمى الغير مباشر ، أى إمكانية التلوين بمقامات بعيدة عن المقام الأصلى على أن يتوخى الملحن الذوق وحسن الانتقال

الخانـــة الرابعـــة :

وهى بمثابة عودة لاستعراض المقام الأصلى بما يحتويه من أجناس ، وذلك من خلال تكوين نماذج لحنية متسلسلة مرتبة وتعطى للمستمع إحساسا بـــالركوز والاســتقرار وحســن الختام.

ميـــزان البشـــارف :

فى أغلب الأحيان يوزن البشرف بما يحتوى من خانات وتســـليم ، بمـــيزان واحـــد مصاحب بضرب واحد ، ويكون من الضروب والموازين الكبيرة مثل :

الدور الكبير (4^{28}) الفاخت (4^{20}) الشـــنبر (4^{24})

وقد لجأ العرب الآن إلى تدوين البشرف فى ميزان رباعى (4^{4}) وربما كـــان ذلـــك بـــهدف التبسيط للعازف ، وأن كان ذلك كما أعتقد غير مستحب حيث أن كل ضرب من الضــــروب التى يوزن عليها البشارف له ضغوطه القوية وضغوطه الضعيفة المميزة ، وهذا مـــا حـــافظ عليه الأتراك إلى الآن فكل بشرف له ميزانه وضربه الخاص دون التبسيط .

أنـــــواع البشـــــارف :

النـــــوع الأول :

البشرف المتكامل البناء ، والمتكون من أربع خانات وتسليم .

النـــوع الثانى :

يتكون من خانتين وتسليم مثل بشرف حجاز صفر على .

النـــوع الثالث :

بشرف شبيه فى صياغته بالتحميلة إلى حد كبير ، مثل بشرف (قره بطاق الســـيكا) وهو مجهول المؤلف ، ولو أنى أعتقد أننا يمكن إدراجه تحت شكل التحملية ، وذلك لأن كلمـــة (قره بطاق) كلمة تركية بمعنى (تحميلة) .

النـــوع الرابع :

تؤلف فيه الخانة الأولى والتسليم على ضرب واحد (طاقم واحـــد) مثـــل البشـــرف الاسحاقى (مقام بياتى) ضرب فتح (4^{126}) وهو فريد من نوعه .

<u>ملحوظـــــــة :</u>

يوجد بعض البشارف المؤلفة ألحانها على ضرب سماعى دارج (4^{3}) ومنها بشرف راســت دارج لمحمد فخرى الاسكندرانى .

ولا شك أن الأتراك قد برعوا فى صياغة ألحان البشارف فمهم نذكر : عثمان بك الطنبـــورى - جميل الطنبورى - طاتيوس - أمين دده .

كما تعد السازندة التركية لمؤلفها شاملى سليم أولى المؤلفات الموسيقية التى تضمنت مجموعة من البشارف والسماعيات فى القرن التاسع عشر ، بعد أن كانت تحفظ بطريقة التلقين الشفاهى ولا تعتمد على التدوين .

وقد أهتم المصريون بنقل البشارف التركية وتدوينها بالطريقة الحديثة ومن أبرز الذين قاموا بمجهودات فى هذا المجال نذكر : صفر على ومنصور عوض وعبد المنعم عرفه .

كما قام البعض من المصريين بتلحين مجموعة من البشارف ، وكان أبرزهم (محمد ذاكر) (١٨٣٦ - ١٩٠٦ م) حيث وضع من ألحانه خمس بشارف متنوعة المقامات .

البشرف التونسى :

ويجد فى التراث الموسيقى التونسى مجموعة من البشارف غير منسوبة التلحين وهى لا تخضع لشكل ثابت ولا يراعى فيها إلا وحدة المقام والضرب المصاحب .

وتنقسم البشارف التونسية إلى قسمين :

القسم الأول : ويكون فى أحدى الضروب الآتية :

مربع تونسى ($\frac{4}{4}$) أو سماعى ثقيل ($\frac{10}{8}$) كبشرف سماعى راست الذيل .

ومن أهم خصائص هذا القسم :

الجمل اللحنية التى يبرز أهم خصائص (الطبع) الملحن ذه البشرف مع حسن التخلص إلى طبوع من عائلة الطبع الأصلى أو قريبة منه .

القسم الثانى :

ويسمى (حربى) وإيقاعه ثلاثى ($\frac{3}{4}$) أو ثنائى مركب ($\frac{6}{8}$) ويسمى (ختم) وهو الأكثر استعمالا ، وتختم به كل البشارف القديمة .

<u>ملحوظة :</u>

لقد جمع المعهد الرشيدى فى تونس تسع بشارف* ، وبشارف سماعيات ، نشرت بالسفر الأول من سلسلة التراث الموسيقى التونسى . (خمس بشارف) (مزموم - نيرز - نواصى - رمل قمارون) وأربعة بشارف سماعيات (الاصبعين - السيكا - راست الذيل - الكبير) .

وقد صاغ خميس ترنان بشرف على وزن (الشنبر) ($\frac{24}{4}$) ، مكون من أربعة أجزاء ، الجزء الثانى منها يعاد بعد كل من الجزء الثالث والجزء الرابع .

---

* يوجد فى تونس وشرقى الجزائر (قسطينة) البشارف والسماعيات المصرية والتركية التى أنتقل إليهما عن طريق الفرق الموسيقية والفونوغراف (الحاكى) .

كما ألف محمد التريكى بشرف فى مقام الذيل ، أما صالح المهدى فألف ثلاثة بشارف فى مقامات الكرد والنكريز والأصبهان .

وحيث أن تلحين البشرف كان من المؤثرات التركية على الموسيقى العربية بصفة عامة ، فنجد أن لفظ (بشرف) ولفظ (شنبر) يستعملان فى شرقى الجزائر بمعنى فاصل موسيقى سريع الإيقاع ميزانه ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$) ملحن فى شكل (التوشية) وتستعمل فيه عدة طبوع .

فمن البشارف الجزائرية التقليدية نذكر :

بشارف الزيدان والقريقى والحسين .... الخ .

ومن لبنان نذكر بشرف من تأليف عبد الغنى شعبان فى مقام الحجاز كاركورد ، وكان قد قدمه فى مباراة نظمها المجتمع العربى للموسيقى فى تلحين البشارف والسماعيات عام ١٩٧٦ م .

اللونجا

لون خفيف من أشكال التأليف الآلى فى الموسيقى ، رشيق جذاب فى تركيبه اللحنى ، يتميز بالانتقال المفاجئة والقفزات اللحنية والسرعة فى الأداء .

واللونجا مصطلح تركى يعزف فى نهاية الفواصل التركية والعربية ويقال أن نشأة هذا الشكل كانت فى بلاد البلقان ، ثم أنتقل إلى تركيا على أثر الاحتلال العثمانى لهذه البلاد .

ومن خصائص هذا الشكل الموسيقى أنه يبرز مهارة العازف ومقدرته فى الأداء وتمكنه من السيطرة على آلته الموسيقية قد يتشابه شكل هذا البناء مع هيكل البشرف ، حيث أن اللونجا عادة ما تتكون من أربعة أقسام كل منها يسمى خانة ، وجزء خامس يكرر بعد كل خانة يسمى (التسليم) .

وأحيانا تتكون اللونجا من ثلاث خانات ، يكون التسليم فيها (الخانة الأولى) وبها ينتهى أيضا البناء اللحنى .

اما ميزان اللونجا فعادة ما يكون ثنائي بسيط ($\frac{2}{4}$) وفى بعض الاحيان يكون الميزان مركب .

التركيب الفنى لقالب اللونجا:

الخانة الاولى :

وتكون عادة استعراض لحن للمقام الاصلى بحركة سريعة نشطة جذابه .

التسليم :

جملة رشيقة التكوين جميلة الطابع ، نشطة مرحة سريعة .



الحالة الثانية :

وفيها تظهر بعض التحويلات النغمية وذلك بالتلوين النغمى فى تحويل مباشـــر مـــن نفس عائلة المقام الاصلى .

الخانة الثالثة :

وهى عبارة عن استعرض لحنى فى منطقة الجوابات مســـتخدما بعـــض الانتقـــالات اللحنية السريعة المفاجئة التى تستلزم براعة وقدرات خاصة من العزف ، حيث أن هذه الخانة تظهر براعة الملحن والعازف فى آن واحد .

الخانة الرابعة:

وهي بمثابة عود لاستعراض المقام الأصلى بتكوين جمل موسيقية متتابعة ، متسلسة . وتتميز هذه الخانة فى أدائها بالبطئ ، وأحيانا تكون فى ميزان مختلف مثـــل لونجـــا رياض السنباطى ، حيث أستبدل فى هذه الخانة الميزان الثنائى بميزان ثلاثى.

نماذج من اللونجات:

من تركيا :

لونجا بورغو - لونجا صبوخ - لونجا جميل الطنبورى

من مصر :

لونجا رياضى - لونجا عبدالمنعم عرفه - لونجا جمعه محمد على - لونجا عبدالفتـــاح صبرى - لونجا جورج ميشيل .

من سوريا :

لونجا أدهم - لونجا على الدرويش - لونجا محمد عبدالكريم

من تونس :

لونجا صالح المهدى .

البولكا

البولكا تسمية بولونية أطلقت كاسم لرقصة بوهيمية ريفية كانت متداولة فـــى القـــرى وحفلات السامر والمنتديات الشعبية ، كما يقال ان أن (بولكا) اسم يرجع آلي أصل تشيكى ، لفتاة أشتهرت بطريقتها الرقيقة الجذابه فى الرقص .

وقد بدأت البولكا رقصة دائرية شعبية كان يؤديها الموســـيقيون بغـــرض اكتســـاب الرزق ، ثم اشتهرت وانتشرت فى كل مكان وخاصة انجلترا وفرنسا ، وكان هذا الانتشار لما لها من طابع حيوى نشط مرح ، كما بدأت تأخذ مكانتها بين نبلاء وأشـــراف القـــوم فـــى الصالونات ، بالإضافة لأكتسابها بها شعبية كبيرة ، كما دخلت البولكا فى الأعمال الموســـيقية

الجادة ، كما فى أعمال المؤلف الموسيقى البوهيمى (سيمتانا) حيث أجاد صياغة البولكا فـــى أوبراته ، كما ألف عدد منها لآلة البيانون .

ولاتزال البولكا تحتل مكانة هامة فى الموسيقى التشكيلية ، بل أنها إحـــدى العنـــاصر المميزة لها وقد صاغ فيها الكثير من الألحان كل من الأتراك والمصريين .

التركيب الفنى للبولكا

تتكون البولكا من ثلاثة أجزاء :

الجزء الاول :

وعادة ما يكون التسليم ويكرر بعد كل من الجزء الثانى والجزء الثالث .

وميزان هذا الشكل الموسيقى الراقص بسيط (٢/٤) بحيث تكـــون صالحـــة لمتابعـــة الحركة الإيقاعية وإشاعة جو من المرح والنشاط والاستماع بين جمهورى المستمعين .

ومن أهم خصائص هذا الشكل الموسقى السرعة والنشاط ، كما لا يستطيع أداء البولكا الا العازف الذى وصل آلي مرحلة متقدمة فى العزف أى أن أداء هذا الشكل يتطلب الاتقان والبراعة والمهارة ، مثل شكل (اللونجا) .

التقاسيم (الاستخبارات)

مجموعة من الجمل اللحنية تصاغ فى مقام معين يبدأ وينتهى به العزف على أحد الآلات التقليديـــة فى الموسيقى العربية :

(عود - قانون - كمان - سنطور - جوزة)

ومن خلال الأداء الذى لابد وأن يكون مرتجلا دون تحضير ، أى من ابداع وابتكـــار العازف ، الذى يقوم بتحويلات مباشرة وغير مباشره فى مقامات قريبة أو بعيـــدة ولابـــد ان ينتقل العزف من مقام آلي آخر بطريقة علمية وليست عشوائية ويستلزم هذا ان يكون العازف على مستوى رفيع متقدم من العزف ، ملما بأصول الموسيقى العربية وعلم الأنغام والتحليـــل والتأليف .

وتحتل التقاسيم أو الاستخبارات كما تسمى فى دول المغرب العربى . مكانة هامـــة ، حيث تقوم بوظيفة تتمثل فى احداث جو طروب وشعور بالنشوة والفرح أو الحزن ، كما أنـها تتيح للعازف المجال للتحرر من القوالب التقليدية المعروفة ، ويجب أن تتميز الجمل الموسيقية المرتجلة بقوة العبارة ومتانة السبك والتلاحم بين العبارات والجمل أى أن تتمـــيز بـــالوحدة العضوية .

ووجود هذا اللون الموسيقى (التقاسيم) الدليل على ما يحظى به العازف مـــن مكانـــه واهتمام لدى المستمع العربى ، كما أن اللون لدليل على براعة العزف العربى ، فالتقاســـيم تتخذ مقياسا صادقا للبراعة وطول الباع فى العزف والخبرة المكتسبة فى هذا المجال .



والتقاسيم تنقسم آلي نوعين :

أ- نوع حر

لا يلتزم فيه العزف بضرب أو ميزان ، أي أنه حر في تركيباته اللحنية دون الـــتزام بالمصاحبة الايقاعية .

ب- نوع مقيد

أى ملتزم بميزان وضرب مصاحب ، وأشهر أنواعه :

التحميلة: التى تبدأ بنموذج لحنى بسيط يكون بمثابة اللحن الأساسي ومن بعده تقـــوم كل آلة من آلات التخت التقليدى بدورهـــا فـــى أداء التقاســيم المرتجلــة الموزونـــة والمصاحبة بميزان ايقاعى نغمى متكرر ، وبعد الانتقالات التى يبدعها ويبتكرها العزف فى المقامات المختلفة يعود فى نهاية تقاسيمه للمقام الأصلى ، حيث تقوم المجموعـــة بعزف اللحن الأساسى أى أن التحميلة تتكون من جزء ملحن هو المقدمة ،، أما بقيـــة أجزاؤها فهى مرتجلة ، وهناك أيضا التقاسيم الموزونة ، وهى نوع مـــن الارتجـــال المقيد والذى يرتبط باحدى الضروب ، ويؤدى هـــذا اللـــون احـــدى آلات التخـــت بمصاحبة آلة الرق .

المقطوعة الموسيقية :

منذ عام ١٩٣٥ تقريباً ومحمد عبد الوهاب يحاول تطوير الصيغ الآلية الموسيقية العربية ، فلحن (فانتازى نهاوند) إمتدادا لقالب التحميلة ثم صاغ غيرها حتى توصل إلى صياغة المقطوعات الموسيقية التى تميزت بجمال اللحن ، فإنتشرت مثل ألحان الأغانى مثل (المعادى) و(خطوة حبيبى) وغيرها ثم إستعان بالمجموعة الصوتية مثل موسيقى (عزيزة) و(حبيبى الأسمر) وغيرها ، وسار على منوال محمد عبد الوهاب الكثيرون مثل فريد الأطرش الذى صاغ موسيقى (توته) و(رقصة الجمال) وغيرهما ، كما صاغ محمد فوزى (فتافيت السكر) ، كما برع فى تأليف المقطوعات الموسيقية عطية شرارة وأحمد فؤاد حسن الذى كان يبدأ بفرقته الماسية الحفلات الغنائية بمقطوعة موسيقية له ، ومن مقطوعاته نذكر (المولد) و(مبروك) .

التذوق والتحليل طريق لإبداعات حضارية فى الموسيقى العربية :

لكل فن من الفنون وجهان ، وجــه تركيبـى " عبـارة عـن الصـورة النهائيـة التـى يستمع اليهـا أو يشـاهدها المتلقـى ، ونحـدد ونقيـس القيمـة الجماليـة بالمقاييس الذوقية والمتعارف عليها.

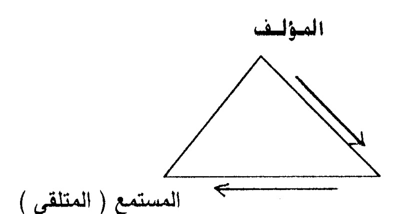
أمـا الوجـه الآخـر فهـو الوجـه التحليلـى " بمعنـى ابـراز تفـاصيل المراحـل المختلفة التى مر بها العمل الفنى ، فالتحليل ارجاع الشـئ لعنـاصره الأوليـة والكشف عن خباياه بالدراسة العلمية الدقيقة للوسائل المستخدمة والأساليب المختلفة التى تأثر بها الفنان والتجديـدات التـى يبتكرهـا ، فالوجـه التحليلـى يمدنا بالأساس العلمى الذى يجب أن يرتكز عليه كـل فـن ، فالموسـيقى علـم وفن ، وليست لهواً وعبثاً ولغواً سـطحياً ، بـل تكمـن وظائفهـا فـى الفوائـد المعنويـة السـامية بهـدف التعبير عـن الاحاسـيس وتهذيـب النفـوس فهـى تخاطب العقل والوجدان فى أن واحـد .

وترجـع أهميـة الدراسـات التحليليـة بصفـة عامـة فـى كونهـا وسـيلة اساسية لبناء الاجيال القادمة حياتها علـى اسـتيعاب علمـى كـامل للتطـورات السابقة فى مجـال تخصصهـا ، حتـى يمكنهـا مواصلـة طريقهـا علـى أسـاس علمى منهجى سليم ، يعود فيما بعد للإبداعات الحضارية المتصورة .

وفى مجال الموسيقى وقبل القيام بالدراسات التحليلية ، يجب علينـا تذوق الموسيقى ، بمعنى التعود علـى سماعها بمختلـف لهجاتهـا ، وفهمهـا وادراكها علـى أسـاس مـن الحس الفنـى والشـعور بـالنغم والتـأثر بـه " أى التوصـل إلـى فهـم الموسـيقى العربيـة وتراكيبهـا النغميـة عزفـا وغنـاءاً ، والتقنيات الفنية والمهارات المستخدمة من أجل ذلك .

واللغـة الموسـيقية مثلـث ذات ثلاثـة أضـلاع فـى علاقـة وطيـدة مسـتمرة ، أضلاع هذا المثلث هـى المؤلف والمستمع يتوسطها المؤدى(عازفا أو مغنياً)

اللغة الموسيقيـة



المؤلــف : يقوم بـالابداع الفنـى ثـم يدونـه ليؤمنـه مـن التلقائيـة والارتجـال السطحى ويصقل بالعلم المادة الموسيقية الموجـودة لديه ويهذبهـا .

المـؤدى : " عازفـاً أو مغنيـاً " ينقـل معـانى المؤلـف وأحاسيسـه بأمانـه ويمكن أن يظهر شخصيته دون إخلال بالاصل .

المستمع : يتلقى المعانى والأحاسيس التى ابدعها المؤلف ونقلها المـؤدى ، والإستماع عمل يشـترك فيـه العقـل مـع الاحسـاس ويقتضـى بجـانب التـذوق الوجدانى التفكير والتحليل والمقارنة .

لذا فالتذوق الموسيقى يهـدف بصفـة عامـة إلـى تنميـة الثقافـة الفنيـة لـدى المستمع وشغل أوقات فراغه بطريقة مجدية ، فالثقافة الفنية فـى المجتمـع لها أثر كبير فى تنمية القدرة علـى التـذوق ورفـع مسـتوى الـذوق والتقدير لدى كافة الناس . ولا شـك أن التـذوق بمثابـة قـاعدة عريضـة ننطلـق منهـا كـأساس لتحليل أى عمـل فنـى فـالتذوق هوالفهـم مـع الإسـتمتاع حيث أنـه محـاولة عقلانيـة لتفهـم الأسـباب التـى تدعـم الإحسـاس بـالجمـال مـع الإثـارة العاطفية الوجدانية من هنا تكون الإستجابة العقلية أى الدراسة والمعرفة الشاملة لكل تفاصيل ودقائق العمل الفنى وهـى التـى بإسـتطاعتها تقييم العمل الفنى حيث أن الإستجابة العقلية محاولةلفهم العمل الفنـى وهـذا لا يتحقق إلا إذا كان المستمع مستوعباً لأصول الموسيقى العربية وتقاليدها.

فالبحث والتنقيب والاكتشاف وسيلة عقلانية للإستماع والاستمتاع بالعمل الفنى وهذا هو التحليل ، حيث يقول طنطاوى جوهرى فى كتابة (بهجة العلوم فى الفلسفة العربية) " التحليل هو الطريقة التى يُعرف بها حقيقة الأشخاص بالنظر إلى الأشياء التى يركبون منها " فالتحليل اسلوب الفلاسفة فى معرفة حقائق الاشياء والمنهج العلمى الذى يستخدمه العلماء لمعرفة الأصول الأولى للاشياء فاذا رجعنا إلى المعاجم اللغوية كأساس البلاغة للزمخشرى أو المعجم الصحيح أو مختار الصحاح ، وغيرها لمعرفة معنى مصطلح (تحليل) فسوف نجد انها تشير إلى ما معناه (حل العقد) أى محاولة لتفسير كل شئ مجهول أى الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر العمل نفسه .

وخلاصة القول أن تحليل الموسيقى العربية هو :

التأمل الناقد الفاحص بمعنى وضعها تحت مجهر للدخول فى أعماقها ومعرفة جذورها فى محاولة لاكتشافها والقاء الضوء على مقوماتها وخصوصياتها حتى تتبين لنا مواطن الجمال فيها ومسببات هذا الجمال والايجابيات المتواجدة فى العمل الفنى فندعمها ونطورهاونظلق منها نحو الجديد المتطور ، كذلك نتعرف على مواطن الضعف لنبتعد عنها فى اعمالنا الجديدة ، وبهذا يكون التحليل القائم على الإستجابة العقلانية والمعرفة باصول وتقاليد موسيقانا العربية ، هو الطريق الصحيح نحو تطوير هذه الموسيقى وتصحيح لمسارها فى القرن الواحد والعشرين

وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى العربية هو عنصرى اللغة الموسيقية التى تتمازج سويا لتخرج لنا الألحان .

العنصر الأول (اللحن) Melody

اللحن فى الموسيقى العربية هو الجانب الخاص بالنغم ، وهو جوهر الفكر فى الموسيقى العربية .

فالالحان تتكون من أصوات متتابعة تفصل بينها ابعاد intervals ، وهذه الأبعاد هي التى تحدد روابط القرابة بين الأصوات بعضها البعض

وتربط أيضاً بالمقام الاساسى الذى تدور فى محوره Tonal center مما يبعث فى نفس السامع الشعور بالاستقرار ، لأن المادة اللحنية لا تكسب قيمتها ولا يكتمل معناها إلا إذا ارتبطت بنظام مقامى Tonal system .

وهكذا فاللحن هو ما يتعلق بالشعر الصوتى للموسيقى فى علاقة الأصوات بعضها ببعض من حيث الحدة والغلظ ، كما أنه تجميع وتنظيم للأصوات الموسيقية بكل خصائصها تجميعاً افقياً بشكل يعطى معنى منطقياً ، والأصوات المكونة للألحان تحمل فى ثناياها تعبيراً عن حالات وجدانية واحاسيس لها تأثير على مشاعر الغير ، فهى صياغة للجانب الشعورى تُدرك حسياً وتحدث استجابة مماثلة .

العنصر الثانى (الإيقاع) Rhythm

هو الشق الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية .

والإيقاع تنظيم للأصوات وعلاقتها من حيث الطول أو القصر أو المدد الزمنية التى تستغرقها الأصوات الموسيقية وهو اتباع منظم للوحدات القوية الضغيفة وتنوعها ، وللايقاع أثر فعال فى توضيح المعنى الإجمالى والجمالى للحن ويساعد على ابراز حيويته وتدفقه.

وعنصر الايقاع فى الموسيقى العربية يلعب دوراً بارزاً فى تراكيبها النغمية أيضاً ، حيث ان هذه الموسيقى تعتمد على النص الكلامى المتضمن للهجات ايقاعية متعددة توضع فى إطار ايقاعى (ضرب) بميزان خاص .

وهكذا يتضح لنا أن النصوص الكلامية والبحور الشعرية والزجلية منهلاً صافياً تستمد منه الموسيقى العربية ايقاعاتها .

طريقة التحليل

أولاً : ترقيم ووضع بطاقة تعريف للنص المدون أو المسموع ، على النحو الآتــى :

نوع التأليـــف	آلــى أو غنائـــى
الشكل (القالب)	سماعى - دور ....الخ
المقـــــام	راست أو بياتى ....الخ
الإيقـــــاع	الميزان 10/8 الضرب سماعى ثقيل
المؤلـــــف	
الملحــــن	

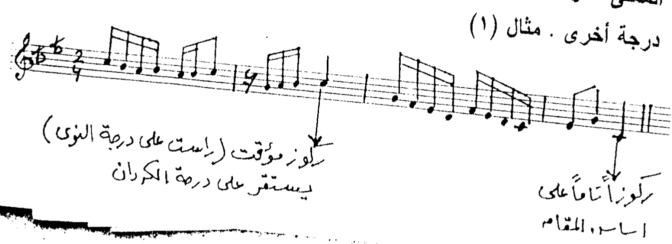
ثانياً : التعرف على مفردات العمل الفنى (خلاياه اللحنية) وتجميعها إلى مقامات ثم تصنيفها ونسبتها إلى عائلات مقامية .

كيفية التعرف على الخلية اللحنية :

أ) تحديد مواقع الركوز بالإستماع إلى النص المدون أو قراءته صولفائياً .

والركوز ينقسم إلى نوعين :

- الركوز التام : وهو إستقرار ونهاية للجملة الموسيقية على أساس المقام الأصلى أو أساس المقام الجديد إن وجد .
- الركوز المؤقت : وهو الوقوف على درجة صوتية فى إنتظار إستكمال المعنى الموسيقى ، ويكون الركوز المؤقت على أساس الخلية الجديدة أو درجة أخرى . مثال (١)



مثال (٢)

مثال (٣)



ب) بعد تحديد درجة الركوز نتابع تواجد مسافة ثالثة صاعدة لنستطيع من خلالها تحديد اسم الخلية النغمية ، وفى حالة وجود أقل من هذه المسافة نتابع الدرجات الهابطة من درجة الركوز لنتعرف على اسم الخلية مع مراعاة المقام المسيطر .

نموذج لتحليل المقطوعة

أجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام

يحدد اسم القالب مثل اجزاء الموشح (بدنية + خانة + غطاء)

أما إذا كان القالب حراً (فانتازى) فيكتفى برقم المقياس والخلية النغمية أو المقام المستخدم .

رقم المقيــاس	الخلية النغمية أوالمقام

ثالثاً : استنباط الهيكل اللحنى ومساره (مستقرات النغم)

والهيكل اللحنى هو مجموعة الضغوط القوية التى تقوم عليها البنيـة الأساسية للعمل الفنى ونستنبط هذه الضغوط من خلال العلاقـة بين المـيزان والضرب ثم ندونهـا بـدون قيـود زمنيـه ثـم نضيـف لهـا درجـات الركـوز باعتبارها مواطن قوة بالنسبة للعمل الفنى .

وبتوصيل الضغوط القوية بخط بيانى ، فتوصل للمسار اللحنى وفى حالة وجود (سكتات) فى مواقع الضغوط القوية ، ندون مكانها أساس المقام (Tonic) ويطبق هذا أيضاً على حالات تغيير مواضع النبر القوى .

رابعاً : استنباط الأشكال الإيقاعية :

- استخراج الأشكال الإيقاعية المتواجدة باللحن وترتيبها حسب اللوحة الإيقاعية المتعارف عليها.

- استخراج الأنماط والتراكيب الإيقاعية المتكررة .

خامساً : استنباط الدائرة النغمية :

رسم دائرة تبدأ من نقطة معينة يكتب تحتها المقام الأصلى ثم نتحرك بأسهم حول الدائرة مدونين أسماء الخلية اللحنية والمقامات التى توضح المسار النغمى للعمل الفنى .

سادساً : استنباط النطاق الصوتى :

تدوين أغلظ درجة صوتية فى قرارات اللحن ثم سهم إلى أعلى درجة فى جوابات اللحن ، فنتعرف من ذلك على المساحة الصوتية ثم المناطق الصوتية التى وظفها الملحن لإبداعه الفنى .

سابعاً : التعليق على النص :

دراسة نقدية للعمل الفنى ، من عدة جوانب أهمها :

أ - التناسب والتوازن فى العبارات والجمل اللحنية .

ب _ مدى تناسب الإيقاع بمفهومة الشامل (الداخلى - الميزان - الضرب) مع الملحن .

جـ- المسارات النغمية والتحويلات المقامية والإيقاعية فى اللحن .

د - مراعاة المناطق الصوتية فى قرارات وجوابات اللحن ومدى ملائمتها لإمكانيات الآلة التى تؤديها أو الصوت البشرى فى حالة الغناء .

هـ - المعالجة اللحنية للنص الكلامى أو استخدام حروف المـد .

و - استخدام السكتات وتوظيفها لاستكمال المقايس ، والزخرفة وتنظيم النفس فى الغناء .

ز - استخدام اللازمات (ج = لازمة) لازمات تأكيدية وتأهيلية وزخرفية .

من خلال هذا المنهج نستطيع القاء الضوء على مقومات وخصوصيات موسيقانا العربية بلهجاتها المتعددة وأشكالها المتنوعة فنتعرف على تقاليدنا الموسيقية وأصولها العلمية فنبدع الموسيقى العربية الحضارية التى نحافظ فيها على القواعد والأصول الجوهرية للطابع البيئى Local Colour مما يجعل فننا الموسيقى فناً له البقاء والخلود .

مصطلحات خاصة بالتحليل

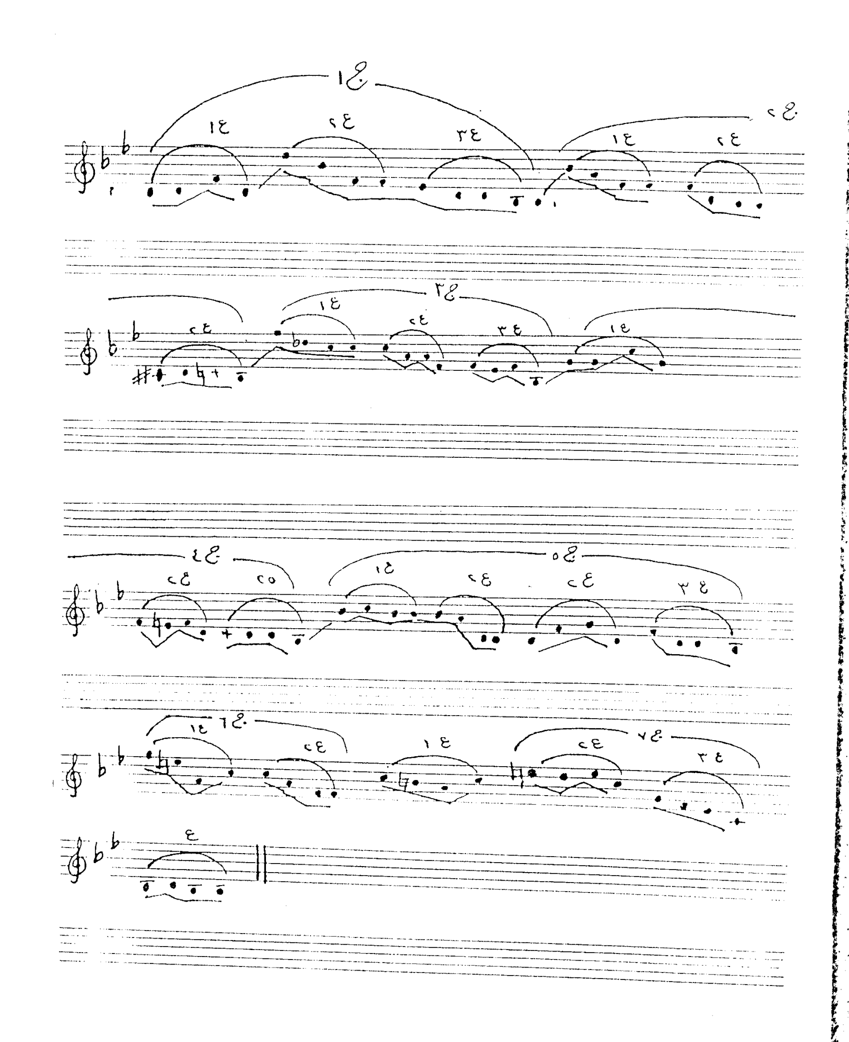
المصطلح	رمزه
عبارة	ع
جملة	ج
مقياس (مازورة)	م
مازورة (٥) النوار الثانى	م(٥)٢
مازورة (٥) الكروش الأول	م(٥)١
مازورة (٥) الكروش الثالث	م(٥)٣
مازورة (٥) الدوبل كروش الأول	م(٥)١

تحليل التدريب رقم (١) (بطاقة التعريف)

نوع التأليف	آلى
الشكل (القالب)	حر (فانتازى)
المقام	عجم ملون
الإيقاع	الميزان (4/4) الضرب مصمودى صغير
الملحن	نبيل شوره

تحليل الجانب النغمـــــــى

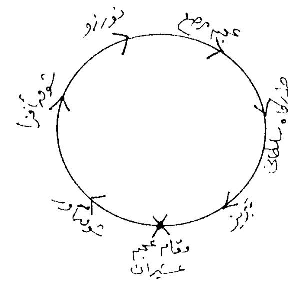
رقم المقيـــاس	الخلية النغمية أو المقام
م (١)	جنس كرد على درجة الدوكاه .
م (٢)	جنس عجم على درجة الجهار كاه .
م (٣)	جنس عجم عشيران على العجم عشيران .
م (١) : م (٣)	جملة فى مقام عجم عشيران .
م (٤)	جنس عجم على الجهار كاه .
م (٥)	جنس نهاوند على الدوكاه .
م (٦)	جنس عجم عشيران .
م (٥) + م (٦)	جملة فى مقام شوق آور (عائلة العجم).
م (٧)	جنس حجاز الكردان .
م (٨)	جنس حجاز الجهار كاه.
م (٩)	جنس عجم عشيران .
م (٧) : م (٩)	جملة فى مقام الشوق أفزا (عائلة العجم) .
م (١٠)	جنس بياتى نوى .
م (١١)	جنس كرد الدوكاه .
م (١٢)	جنس عجم عشيران .
م(١٠) : م(١٢)	جملة فى مقام النوروز (عائلة العجم) .
م (١٣)	جنس عجم على العجم .
م (١٤)	مقام بياتى على الدوكاه .
م (١٥)	جنس كرد على الدوكاه.
م (١٦)	جنس عجم عشيران .
م (١٣) : م(١٦)	مقام عجم مرصع (عائلة العجم) .
م (١٧)	جنس حجاز الكردان .
م (١٨)	جنس عجم الجهاركاه .
م (١٧) : م (١٨)	مقام جهار كاه سلطانى (عائلة العجم) .
م (١٩)	جنس عجم على النوى يستقر على الكردان .
م (٢٠)	جنس عجم الكردان .
م (٢١)	جنس عجم على الراست .
م (١٩) : م (٢١)	مقام تبريز (عائلة العجم) .
م(٢٢)	عودة لمقام العجم عشيران .



- الأشكال الإيقاعية :

- التراكيب الإيقاعية المكررة :

- الدائرة النغمية :



- النطاق الصوتى :

أ) المساحـــــة

ب) المنطقة الصوتية (القرارات + الوسطى + الجوابات)

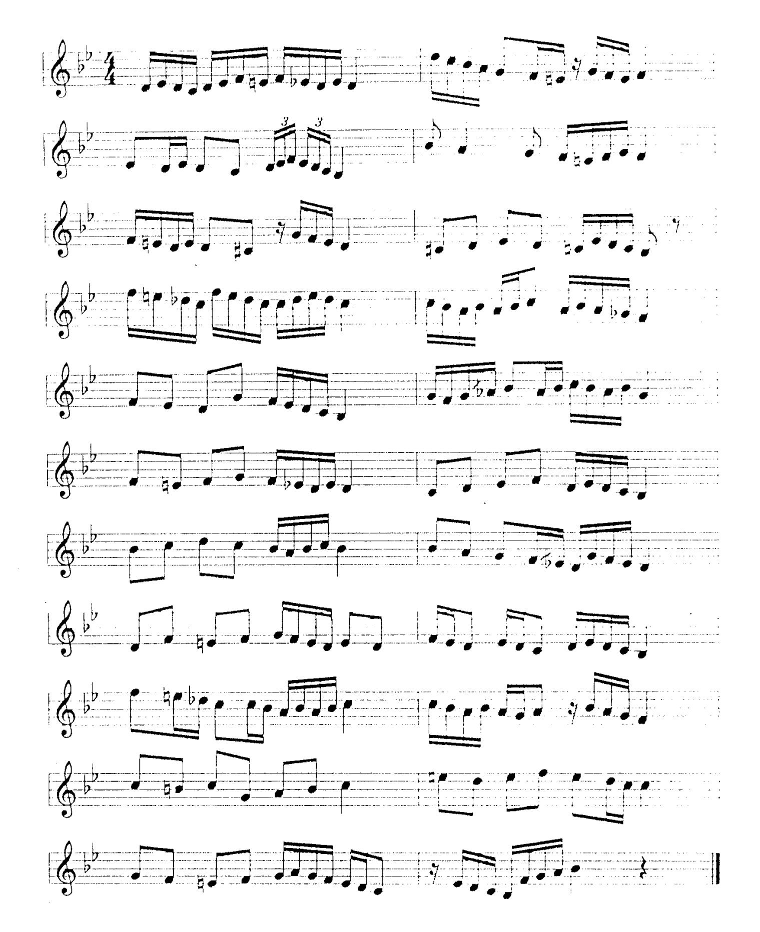
- التعليق على النـــص :

أ) يوجد تناسب وتوازن بين الجمل والعبارات فى النص الموسيقى .

ب) التحويل النغمى ثرى ، حيث استعرض الملحن مختلف مقامات عائلة العجم عشيران .

ج) احتوى النص الموسيقى على مساحة واسعة تلائم المعزوفات الآلية .

تمرين



تحليل التدريب رقم (٢) (سماعى ثقيل قديم)

نوع التأليف	آلـــى
الشكل (القالب)	سماعى ثقيل
المقام	بياتى ملـــون
الإيقاع	الميزان : $\frac{10}{8}$ الضرب سماعى ثقيل
الملحن	تراث عربى قــديــــم .

– تحليل الجانب النغمــى :

اجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام
الخانة I	م (١) +م(٢)٩	مقام جهار كاه .
	م (٣)٩	جنس بياتى دوكاه يستقر على درجة النوى
	م (٤)٨	مقام بياتى (نجدى الحسينى).
التسليم	م (١) : م (٣)	لمس للخلايا اللحنية (نهاوند -جهاركاه-سيكاه-بياتى - راست) ثم عودة لإستعراض مقام البياتى .
	م (١)	جنس بياتى حسينى .
	م (٢)	جنس راست النوى .
	م (٣)٩	جنس بياتى دوكاه يستقر على درجة النوى .
	م (٤)	مقام حسينى (كلعزار) .
الخانة III	م (١) + م (٢)	مقام حجاز .
	م (٣) + م (٤)	مقام بياتى .
الخانة IV	م (١): م (٣)٨	جنس صبـــا .
	م(٤) + م(٥)٨	مقام بياتـــــى.

- الهيكل والمسار اللحنى



- الأشكال الإيقاعية

- التراكيب الإيقاعيــة المكررة

الدائرة النغمية

النطاق الصوتى :

أ) المساحة ب) المنطقة الصوتية (الوسطى + الجوابات) .

التعليق على النص :

أ - يوجد توازن وتناسق فى الجمل والعبارات .

ب - التحويل النغمى ثرى .

جـ- المساحة الصوتية تلائم المعزوفات الآلية

د - الخانة الرابعة نفس ميزان وضرب الخانات الاولى والثانية والثالثة والتسليم.

هـ- تكرار م (١) + م(٢) الخانة الاولى فى كل أجزاء السماعى .

سماعی ثقیل بیاتی

خانه I

تسلیم

Fine

خانه II

خانه III

خانه IV

1.

2.

-تحليل التدريب رقم (٣) موشح (بالذى اسكر)

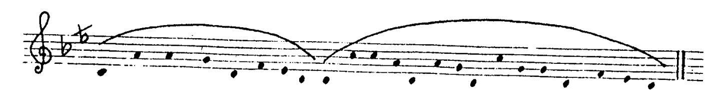
بطاقة التعريف

نوع التأليف	عنائـــى
الشكل (القالب)	موشح (غيرتام)
المقام	بياتى (ملون)
الإيقاع	الميزان $\frac{3}{4}$ الضرب سماعى دارج
الملون	تراث عربى قديم

- تحليل الجانب النغمى :

اجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام
بدنيــة I	م(١) : م (٣)	جنس نهاوند نوى
	م (٣) : م (٦)	جنس بياتى دوكاه
	م (١) : م (٦)	مقام بياتى
الخانــة	م(٧) : م(١٠)	جنس بياتى حسينى
	م(١٠)٢: م(١٢)٢	جنس نهاوند نوى
	م(١٣) : م (١٥)	جنس نهاوند نوى
	م(١٦) : م(١٨)٣	جنس بياتى دوكاه
	م(٧) : م (١٨)	مقام بياتى ملون بجنس بياتى الحسينى

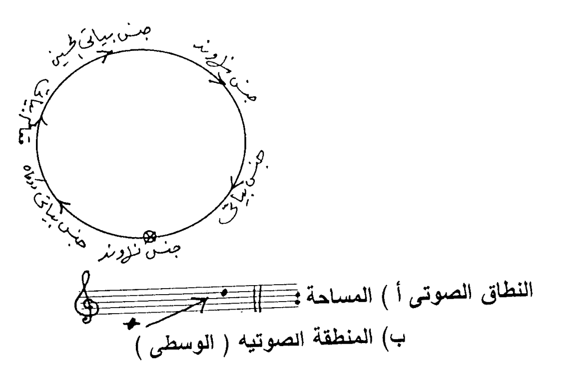
الهيكل والمسار اللحنى :



الأشكال الإيقاعية :

التراكيب الإيقاعية المكررة

الدائرة النغمية :



النطاق الصوتى أ) المساحة :

ب) المنطقة الصوتيه (الوسطى)

التعليق على النص :

أ) يوجد توازن وتناسق العبارات .

ب) تطابق مابين ايقاعات الكلمة واللحـن .

جـ) الموشح ينقصه الغطــاء .

د) المساحة الصوتية ملائمة للغناء .

موشح / بالذى أسكر



تحليل التدريب رقم (٤) موشح (يا بعيد الدار)

بطاقة التعريف :

نوع التأليف	غنائى
الشكل (القالب)	موشح (غير تام)
المقام	سيكاه ملون
الإيقاع	الميزان 8/4 الضرب مصمودى كبير
الملحـــن	زكريـا أحمــــــد

- تحليل الجانب النغمى :

اجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام
البدنية	م (١) : م (٣)١	مقام سيكاه ملون بنهاوند النوى بحساسه ثم راست نوى ثم لمس درجة الحصار .
	م (٣)٢ : م (٦)٨	مقام بستنكار على السيكا مع لمس عقد نوأثر على الجهاركاه فى م(٤)٣ ومنه هبوطاً إلى درجة الدوكاه بلمسه للقارجفار (الشورى) .
الخانة	م (٧)٢ : م(٩)١	لمس لطبع السيكا على درجة البزرك (ج سيكاه) فى م(٨)٤ ثم يركز على بياتى الحسينـــى .
	م (٩)٢ : م(١٠)٨	لمس للبياتين .
	م (١٠)٥ :م(١١)٨	مقام بستنكار على السيكا

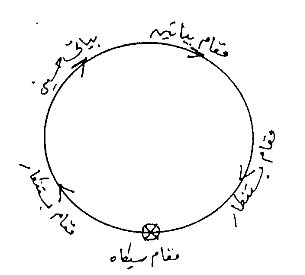
الهيكل والمسار اللحنى :



الأشكال :

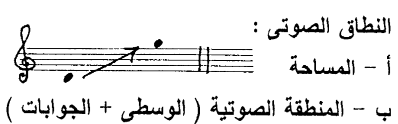
التراكيب الإيقاعية المكررة

الدائرة النغمية :



النطاق الصوتى :

أ - المساحة



ب - المنطقة الصوتية (الوسطى + الجوابات)

التعليق على النص

أ) التمكن فى صياغة اللحن .

ب) الموشح ينقصه الغطاء .

ج) التحويـل النغمــى فــى حـدود عائلــة الســيكا مـــاعدا لمســة الســـريع للقارجغار (الشورى) .

د) تطابق واصح وملموس بين الكلمة والنغمة .

هـ)تطابق فىالايقاع الداخلىللحن مع الضرب المصاحب (المصمودى الكبير).

و) المساحة الصوتية للحن كبيرة .

موشح

يا بعيد الدار



تحليل التدريب رقم (٥) طقطوقة (عليك صلاة الله وسلامه) .

بطاقة التعريف

نوع التأليـــف	غنائـــى
الشكل (القالب)	طقطوقة
المقــام	بياتى ملون
الإيقـــاع	الميزان $\frac{4}{4}$ الضرب مصمودى صغير
الملحن	فريد الاطرش
المؤلف	بيرم التونســى

تحليل الجانب النغمــى :

أجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية النغمية أو المقام
مقدمة موسيقية	م(١) : م (٤)[٣]	عرض لجنس البياتى (الأصيل)
	م(٤)[٨] : م (٨)[٤]	عرض لجنس البياتى
	م(٩) : م (١١)[١]	جنس نهاوند النوى (فرع) .
	م(١١)[٢] : م (١٣)[٣+٤]	جنس جهار كاه (فرع)
اللازمة الموسيقية	م(١٤) : م (١٧)[٣+٤]	مقام بياتى
	م(١٨) : م (٢٠)	مقام بياتى
	م (٢١) : م (٢٤)[٤]	مقام بياتى مع التأكيد على درجة العجم
	م(٢٥)[١] : م (٢٨)[٤]	جنس حجاز الكردان مع الإحساس بلمس عجم الجهاركاه (شوق أفزا يصور على الجهاركاه) يستقر على غمازه "الكردان" .
	م (٢٩): م (٣٢)[٣]	لمس لجنس كرد الحسينى يستقر على درجة المحير مع استعمال (الصول #) مصادر لحساس الحسينى
	م (٣٣) : م (٣٦)[٧]	عرض لمقام البياتى مع لمس جنس نهاوند النوى وجنس الجهار كاه .

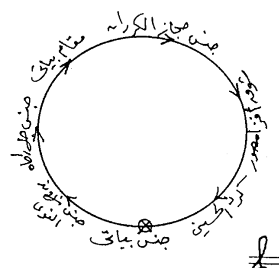
الهيكل والمسار اللحنى



الأشكال الإيقاعية المستخدمة :

التراكيب الإيقاعية المكررة :

الدائرة النغمية :



النطاق الصوتى

أ) المساحـة .

ب)المنطقة الصوتية (الوسطى + الجوابات) .

التعليق على النص :

أ) يوجد توازن وتناسب بين الجمل والعبارات .

ب) يوجد تماذج وتناسق بين الإيقاع الداخلى والضرب والكلمات .

ج) اللحن معبر جداً عن مضمون النص الكلامى .

د) المساحة الصوتية عريضة توضح إمكانيات المطربة (أسمهان) .

هـ) التحويل النغمى ليس بالكثير ولكنه أضفى جمالاً لمقام بياتى .

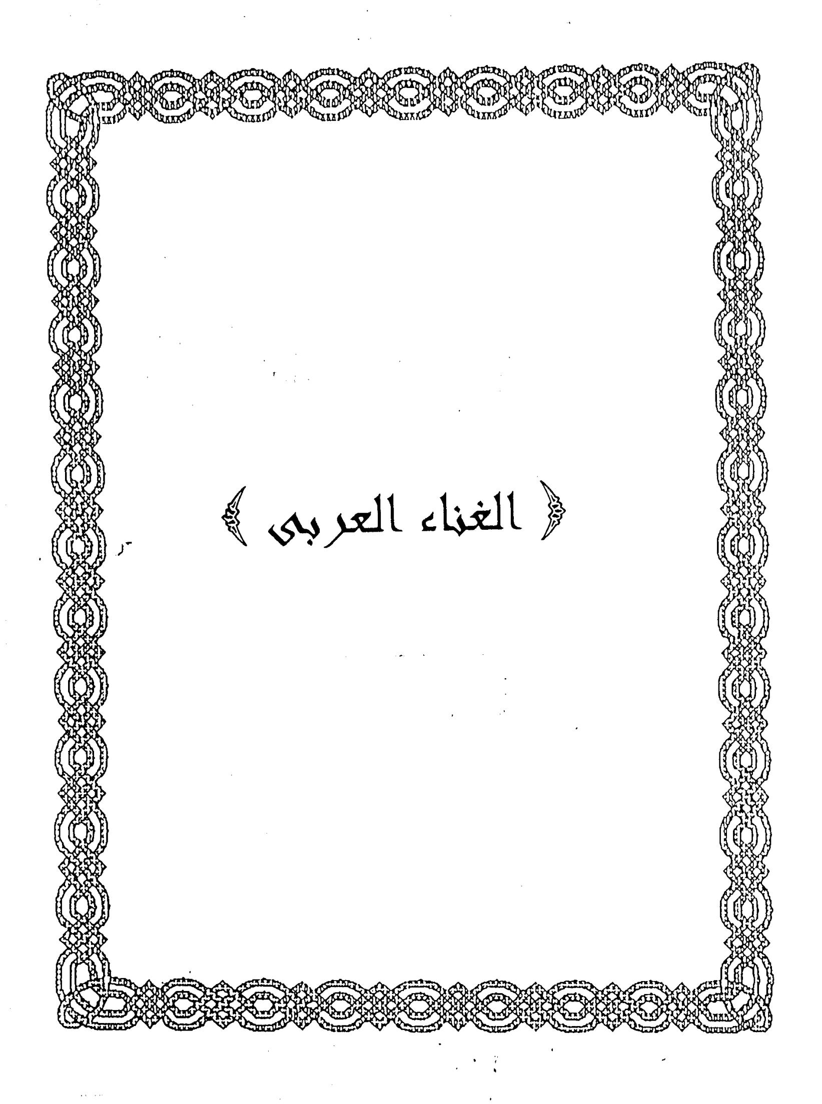
طقطوقة

مقام بياتي

عليك صلاة الله و سلامه

لحن / فريد الأطرش كلمات - بيرم التونسي





﴿ الغناء العربى ﴾

قولوا لعين الشمس

قبطان طالع يتمشى



بياع الفليه



يا عروستنا يا لوز



مقدمة أغنية يابا لالالالا



مقدمة أغنية على قد الشوق



مقدمة أغنية توبه




١٠٧
يا نخلتين فى العلالى
وحوى يا وحوى
ع اليادل اليادل
لحن أردنى فلسطينى
يا عزيز عينى
ادلع يا عريس
-١٢٦-

قدك المياس

من القدود الحلبية



ياما الشام

لحن/سوري



دلعونا

لحن أردني

قمر له ليالي

لحن/ داود حسني



حبيبي يسعد أوقاته

لحن/ زكريا أحمد



زرونـى كل سنــه مــره

لحن / سيد درويش

مقام / عجم عشيران



البنت الشلبية

أغنية شعبيه لبنانيه

من مقام النهاوند



القلل القناوى



سالمه يا سلامه

ألحان / سيد درويش



يا ورد على فل وياسمين

لحن / سيد درويش

مقام - عجم على الجهاركاه



أنشدي ياصبا

الإيقاع
سماعى ثقيل

ألحان : يحى السعودى
شعر : إبراهيم طوقان



موشح / يا من لعبت به شمول

مقام/راست
ضرب/فالس



لحن المراكبية

تأليف محمد محمدين
ومحمد عبد القدوس

ألحان داود حسني



موشح زهى فى خديك الخفر

تراث قديم - مقام نهاوند - ضرب فالس



موشح يا غصن نقا

تراث قديم - مقام هزام - ضرب سربند



يا غصن نقاه مكللا بالذهب ... أفديك من الردى بأمي وأبي

ان كنت اسأت في هواكم أدبي ... فالعصمة لاتكون الا لنبي

موشح فيك كل ما أرى حسن

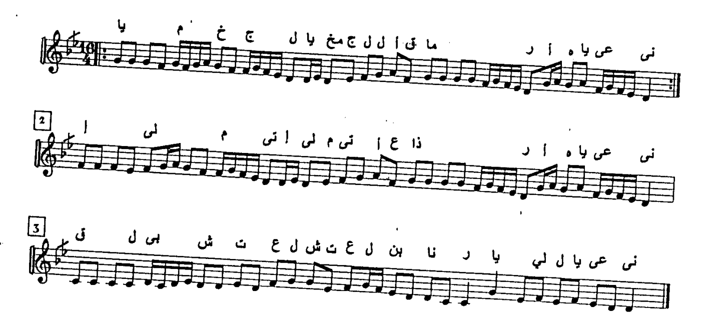
تراث قديم-مقام بياتى-ضرب المدور المصرى

نظم / الشيخ عطا الله المصرى



موشح يا مخجل الأقمار

تراث قديم-مقام بياتى-ضرب النوخت الهندى



موشح يا عذيب المرشف

مقام سوزناك - ضرب مربع

لحن / سيد درويش



ياعذيب المرشف

ياعذيب المرشف	يامرير الصبر
أتجرد مرهف	من ظبا الأجفان
رفقا وارحم مدنف	من سهام العذر
فالجوى قد أتلف	مهجة الظمآن

موشح غنت لطلعته البلابل

مقام عجم عشيران - ضرب سماعى ثقيل

لحن / محمود صبح



غنت لطلعته البلابل

[illegible] طلعته البلابل فى سحر   وبكى السحاب لأجله حتى [illegible]

[illegible] فتح بهجة ورده   وإحمر وجه الورد وانشق القمر

موشح

يابعيد الدار

لحن : زكريا أحمد





موشح يا بهجة الروح

مقام حجاز كار

يا بهجة الروح جدلي بالوصـــال	...	الفؤاد مجروح ولاله إحتمـــال
اذاي تهجرني وانا قلبي يهـــواك	...	بعدك جنني إسمح بالوصـــال
هات كاس الراح واسقني الأقداح	...	وجهك الوضاح ماله من مثال


أغنية ريداك
امقطوفه
اللحن : أحمد صدقى
غناء : ليلى مراد
Fine

تابع رايداك



موشح حبى دعانى للوصال

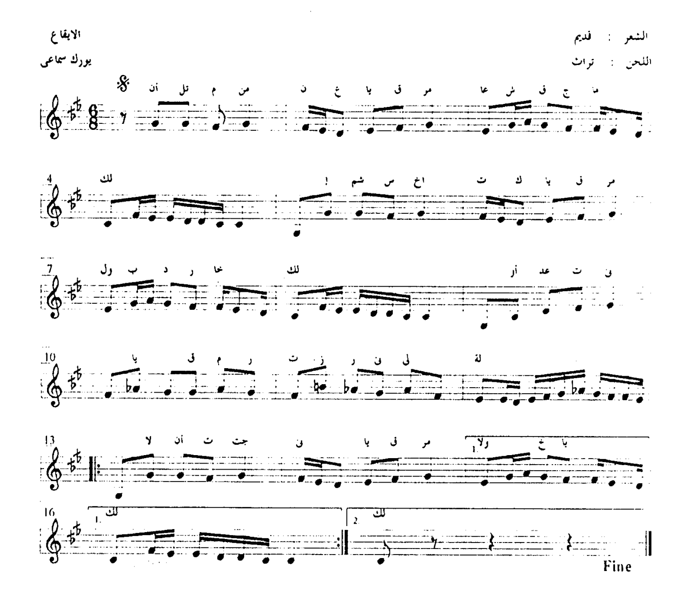
مقام شورى - ضرب عويص
لحن / سيد درويش



موشح إملالى الأقداح صرفاً



موشح أنت الممنع ياقمر



موشح شاغلي بالحسن بدر

مقام نهاوند – ضرب دور هندى

لحن / عبده قطر





موشح شاغلى بالحسن بدر

لحن . عبده قطر

مقام نهاوند

شاغلى بالحسن بـدر	...	كل ما فيـه جميـل
قد سبى عينى جمـالا	...	فهو شرقى أصيـل
جل من أولاه حسـنا	...	فهو فى عينى مقيم

موشح أفديك ظبيا

تراث قديم-مقام سوزناك-ضرب سماعى دارج



موشح أفديك ظبياً

تراث قديم

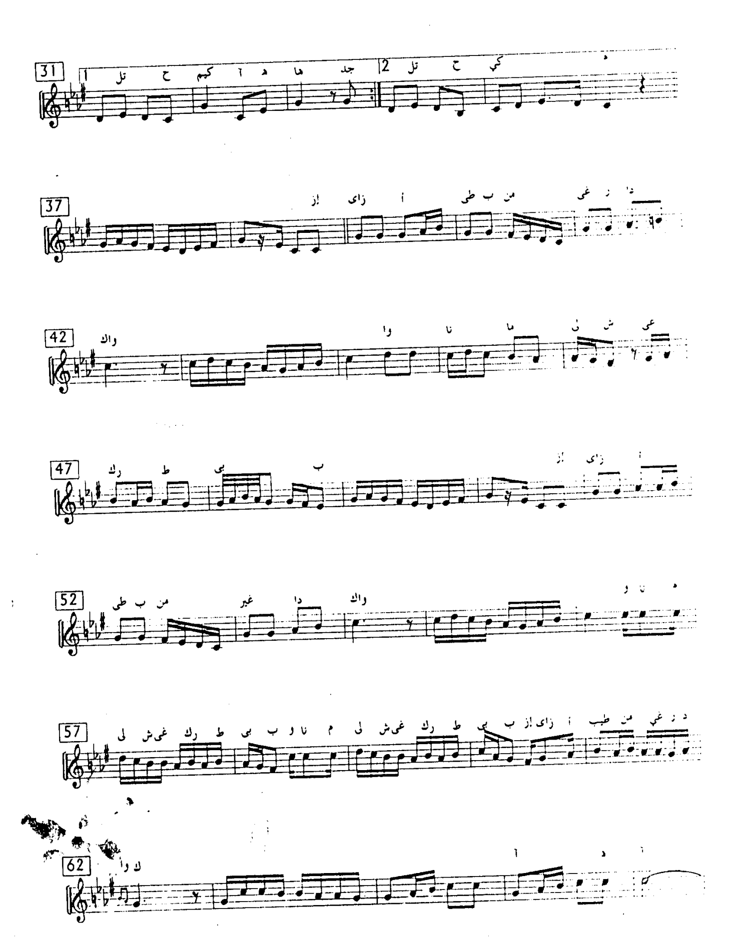
أفديك ظبياً إبتسم	***	فى خده الخال رسم
أهواك يابدر قسم	***	ولم أزل أهوى الغزل

دور

العفو يا سيد الملاح

لحن / محمد عبد الرحيم المسلوب

مقدمة


31
37
42
47
52
57
62



العفو يا سيد الملاح
جر الوصال تشفى الجراح
ازاى أطيب من غير دواك
تلبى انكوى من نار جفاك

جسمى صبح مضنى سقيم
يا منيتى انت الحكيم
وأنا ماليش غيرك طبيب
اعطف عليه إياك يطيب

موشح آه تعالى الله

مقام راست ملون بالحجاز سوزناك

لحن / كامل الخلعى ضرب سماعى ثقيل



اه تعالى الله ما أحسن	•••	أى شقيقاً حف بالسوسن
له قلب وإعطاف	•••	وما أقسى وما ألين

موشح / يا شادى الالحان

لحن/سيد درويش
مقام/راست
ضرب/مصمودى كبير



موشح يا شادى الألحان

لحن / سيد درويش

مقام راست

يا شـــادى الالحـــــان ... أسمعنـــا رنـــــات العيدان
واطرب من فى الحان ... وأحسبنا من ضمن الندمان

ملهومش فى الطيب

ايهاب توفيق



ملهومش فى ألطيب ٢



ملهومش فى الطيب ٣



أهيم شوقاً

كلمات : أحمد فؤاد نجم   غناء : محمد الحلو

ألحان : صلاح الشرنوبي



تابع أهيم شوقاً



ياحبيبى

غناء : محمد الحلو



تابع يا حبيبي



يا ليـــــلة

غناء : هشـــام عباس

الليلة ودبت‌عشقت ماكنت دولا عيونك ولولالولا ودولا ودولا دولا عيونك دولا عيونك ولولا لولا

يا لة لى يالة لى با لا لى الة لى يالة لى الليـــلة عمرى اول دنا

طـــويل الشتا ليـــل بك قل جوه خلينى بك ح وانا حبيبـــى لا لى

طويـــل الشتا ليل طويل الشتا ليل طويل الشتا ليل

2

إيقـــاع

موسيقـــى

طويل الـــــشتا ليل طـــويل الشتا لـــيل بك قل جوه خلينى بك ح وانا حبيبـــى

ابع يا ليلة



عليكى وعينى قلبى انا
2.
طويـــل 1. الشتا ليل طويل الشتا ليل
2.
1. لا مى ج الدنيا نغنى و نفرح لليـــلة
الليلة ودبت عشقت ماكنت دولا عيونك ولولا لولا ودولا ودولا دولا عيونك دولا عيونك ولولا لولا
يا لة لى يالة لى با لا لى الة لى يا لة لى لليـــلة عمرى اول دنا
لى لا
D.S. al Fine

نور العين



طقطوقة قلبي ماله

لحن / صلاح الشرنوبي




بيانو
كمان

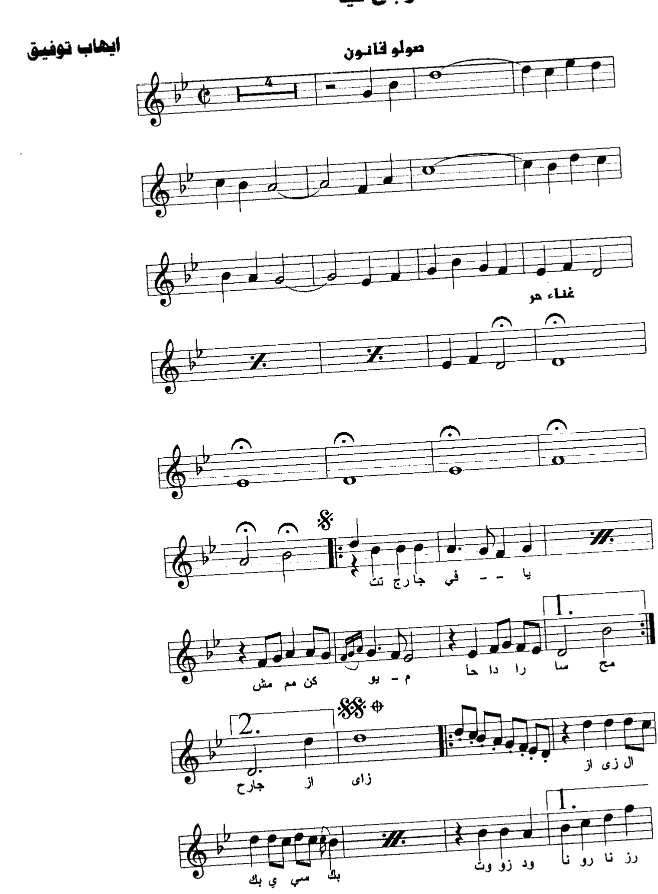
فى نهاس ٢



لاجل النبى




تترجى فيا


ايهاب توفيق
صولو قانون

تترجى فيا ۲



طقطوقة خالي البيه

لحن / عمار الشريعي



" طقطوقة قمرين "

غناء : عمرو دياب



تابع طقطوقة تمرين (11)



طقطوقة سحراني



أكثر من كده ايه

كلمات / مصطفى كامل
ألحان / رياض الهمشري
توزيع / د. أشرف عبده

غناء / إيهاب توفيق





أكثر من كده إيه ٢

1

الأرض بتتكلم عربى

ألحان / سيد مكاوى





يا صلاة الزين

ألحان : زكريا أحمد



الليله يا سمره



دور

أحب أشوفك كل يوم

كلمات : حسن أنــور   لحن وغناء : محمد عبد الوهاب

أحب أشوفك كل يـــوم   يرتاح فــــــؤادى

والقلب داب من البعـاد   يا طول عذابـــــى

يا سيدى شوف ذلـــى   إليك والامتثـــال

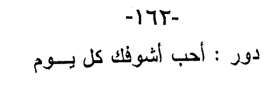
حرام عليك أرحم ودادى

رأيت خياله فى المنـــام   ما أحلاها يا وعدى

والفكر تاه فى دى الجمال   زودت وجـــــدى

يا روحى راح عقلى عليك   وأقـول كمــــان

وحياة عنيك تحفظ لى عهدى



دور : أحب أشوفك كل يــوم

كلمات / م

غناء / محمد عبد الوهاب

لحن / محمد عبد الوهاب

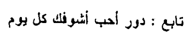


تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

كلمات / م

لحن / محمد عبد الوهاب

غناء / محمد عبد الوهاب



تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

لحن / محمد عبد الوهاب

كلمات / م

غناء / محمد عبد الوهاب

تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

كلمات / م

لحن / محمد عبد الوهاب

غناء / محمد عبد الوهاب



تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

كلمات / م

لحن / محمد عبد الوهاب

غناء / محمد عبد الوهاب



تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

لحن / محمد عبد الوهاب

كلمات / م

غناء / محمد عبد الوهاب



تابع : دور أحب أشوفك كل يوم

لحن / محمد عبد الوهاب

كلمات / م

غناء / محمد عبد الوهاب

